This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

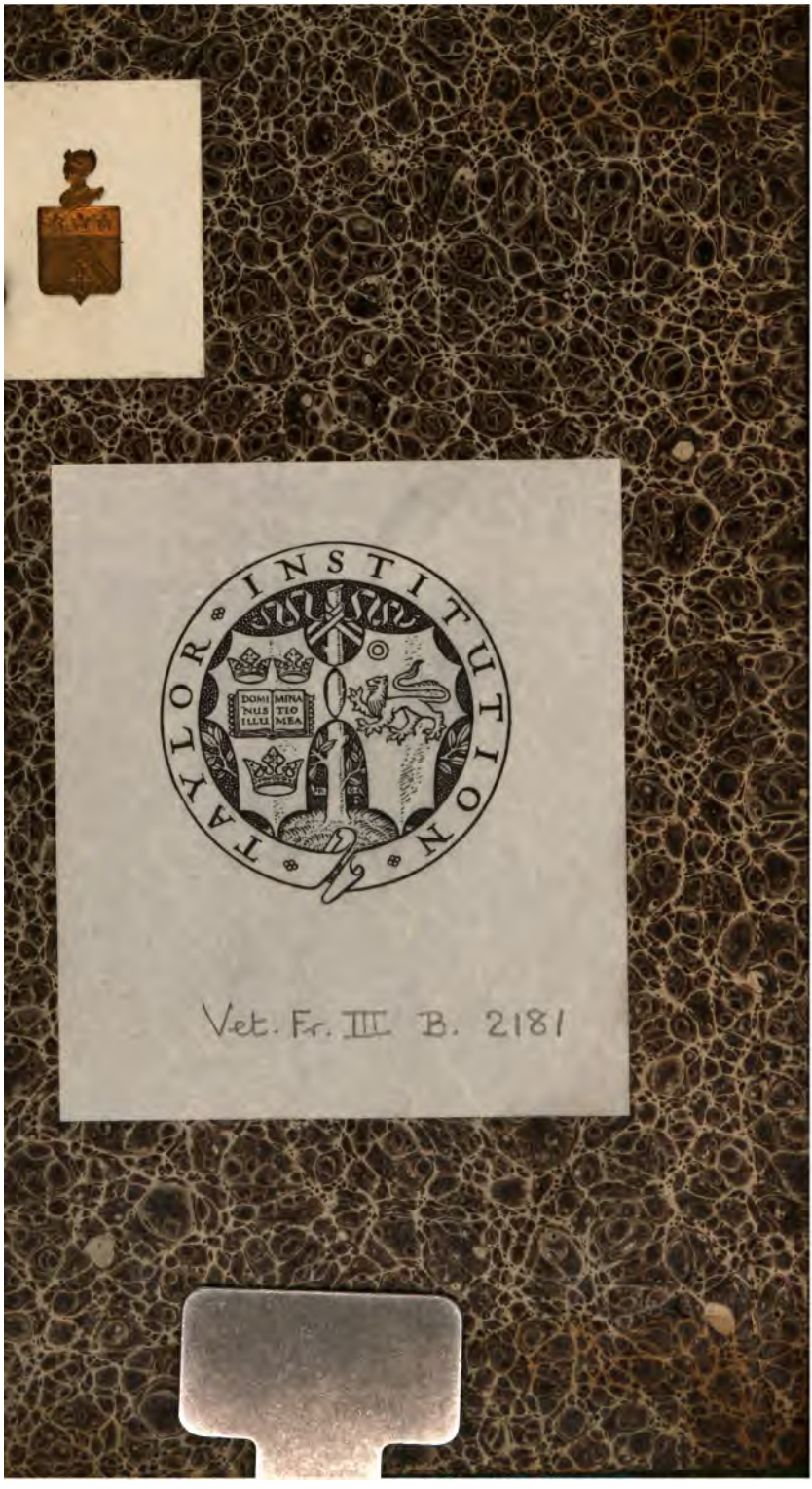
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

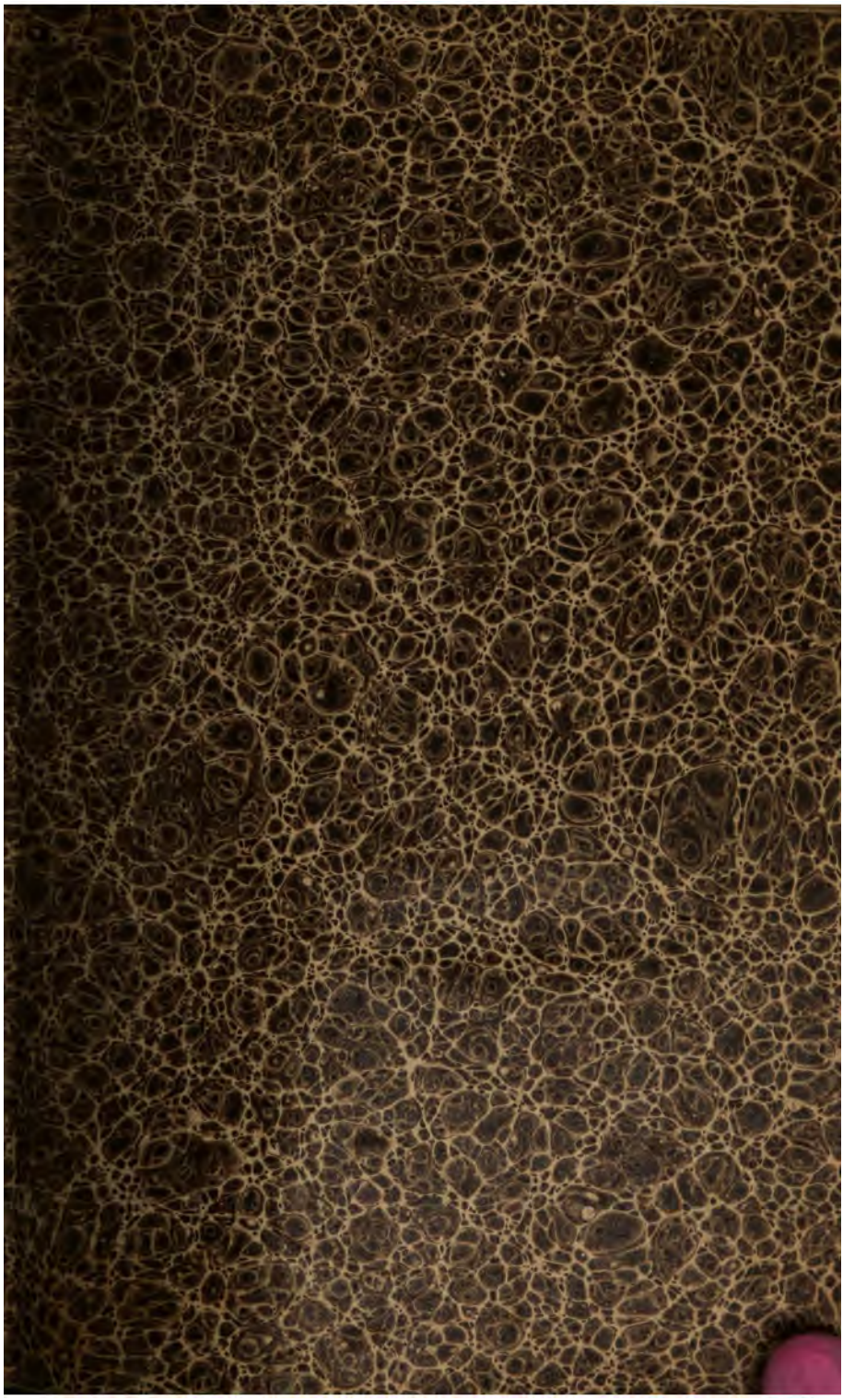
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Vet. Fr. III B. 2181



367

604
109-6

MICHEL-ANGE

ET

RAPHAEL

PAR

ALEXANDRE DUMAS.

I

PARIS

RECOULES, LIBRAIRE-ÉDITEUR-COMMISSIONNAIRE

RUE DES MATHURINS-SAINT-JACQUES, 24.

1846

Imprimerie Ducessois, 55, quai des Augustins.

TAYLOR INST. OXFORD

RAPHAEL.

Publié par Furne Paris

=

l
her
Cap
enfa
bap
S
que
Buc
l'Ita
en
che
pas

MICHEL-ANGE BUONARROTI.

L'an 1474, le 6 mars, un lundi, quatre heures avant le jour, naquit au château de Caprèse, dans le territoire d'Arezzo, un enfant du sexe masculin qui reçut aux fonts baptismaux le nom de Michel-Ange.

Singulière prédestination, et qu'il est presque impossible d'attribuer au hasard, Sanzio! Buonarotti! les deux plus grands peintres de l'Italie et du monde, ont reçu tous les deux en naissant le nom d'un ange! et, rapprochement plus bizarre encore, Raphaël n'est-il pas l'ange de la tendresse, de la pitié et de

l'amour? Michel n'est-il pas l'ange de la justice, de la force et de l'extermination?

Le père de cet enfant, qui venait de naître, était Ludovic de Léonard des Buonarroti, podestat de Chiusi et de Caprèse, dépendant des comtes de Canosa, une des plus anciennes familles de la Toscane.

J'en demande bien pardon aux savants biographes qui m'ont précédé, mais je me permettrai de rectifier tout d'abord une erreur qui n'a pas du reste une grande importance pour les faits qui vont suivre. Le père de Michel-Ange s'appelait Ludovic ou, si vous l'aimez mieux, Louis Buonarroti. C'était son grand-père qui s'appelait Léonard. Les Italiens du quinzième siècle, par un usage emprunté aux anciens, signaient à côté de leur nom celui de leur père, qui se trouvait ainsi précéder le nom de famille. Comme en général les historiens du grand artiste dont j'entreprends de raconter la vie à mon tour, ont fort mal traité le podestat de Caprèse, pour avoir contrarié la vocation de son fils, j'ai voulu réhabiliter le nom du pauvre Léonard,

auquel il ne revient aucune part de blâme, attendu qu'il était mort depuis long-temps lorsque son petit-fils vint au monde. Ce n'est pas de la pédanterie que je fais, je vous prie de le croire, c'est tout simplement une bonne œuvre.

Messer Ludovic en était au dernier mois de sa charge lorsqu'il plut au ciel de lui envoyer cet enfant, qui devait lui donner tant de souci et tant de gloire. Il fit donc ses préparatifs de départ pour quitter le lieu de sa résidence, et retourner dans sa terre de Settignano, aussitôt après la cérémonie du baptême. Plus tard, il n'hésita pas de placer ses autres fils dans le commerce : profession que les Florentins regardaient comme une des plus nobles, et à laquelle ils durent en partie leur puissance.

Cependant le bon podestat rêvait pour son aîné un avenir plus brillant, une carrière plus ambitieuse, plus illustre : il le destinait à lui succéder dans les emplois civils. Un jour, son petit Michel-Ange deviendrait podestat, secrétaire, ambassadeur, gonfalonier peut-être, tant il était loin de penser qu'il venait de

pousser dans sa famille un maçon!... comme il le disait depuis dans sa vaine colère.

Tout est providentiel dans la vie des grands hommes. Settignano est un pays de carrières, où l'on rencontre plus d'ouvriers que de savants : la seule nourrice qu'on pût donner au futur magistrat était la femme d'un tailleur de pierre. L'enfant, vigoureux et robuste, grandit au grand air et au soleil : il mania de ses petites mains, durcies de bonne heure, le ciseau et la pierre ; ses premiers cris furent dominés et couverts par le grincement de la scie et par le bruit du marteau.

Je vous laisse à penser quelle piteuse mine dut faire le pauvre enfant lorsqu'on lui mit un petit manteau sur l'épaule, une berrette au front, une grammaire sous le bras, et qu'on l'envoya décliner les noms et conjuguer les verbes chez messire François d'Urbano!

C'est un instinct chez les pères que cette rage de forcer leurs enfants à embrasser précisément la carrière pour laquelle ils ont le moins de goût et le moins de dispositions : soyez poète, comme Ovide ou Pétrarque, on vous farcira la tête de droit romain et de dé-

crétales; soyez artiste, comme Michel-Ange ou Cellini, on vous forcera à apprendre le grec ou à jouer de la flûte.

Dante s'est écrié dans un de ses accès de haute indignation :

Ma voi torcete alla religione
Tal che fu nato a cingersi la spada,
E fate re di tal ch'è da sermone;
Onde la traccia vostra è fuor di strada.

La leçon n'a profité à personne, et tous les pères du monde se conduiront de la sorte jusqu'à la fin des siècles. Le père de Buonarroti, tout podestat qu'il était, ne fit pas une trop longue résistance : il est vrai qu'il avait affaire à plus entêté que lui; mais, après tout, le pauvre homme ne manquait pas d'excuses. Tous les enfants commencent par dessiner des nez au charbon, et tous les enfants ne deviennent pas des Michel-Ange. Lorsqu'il vit que la fatalité s'en mêlait, et que son malheureux fils préférait décidément la brosse aux bouquins et la truelle à la plume, il se résigna, avec peine sans doute, avec humeur,

avec emportement, mais enfin il se résigna.

La vérité est que messire Ludovic jouait de malheur : à l'école même où il avait placé son fils, il se trouvait un petit polisson nommé Granacci qui lui fournissait en secret des modèles à copier. C'était comme fait exprès. Un jour le drôle alla presque jusqu'à débaucher Michel-Ange, et l'entraîna avec lui à l'atelier, ou (comme on disait alors par un mot bien plus noble) à la boutique de son maître. Granacci présenta hardiment son jeune camarade à Ghirlandaio, qui lui fit un accueil des plus gracieux, et lui demanda s'il n'avait pas quelque essai à lui montrer. Le petit Michel-Ange, dont le caractère était naturellement timide et farouche, rougit légèrement, et baissa les yeux sans répondre ; mais, apprivoisé par les encouragements du maître, il finit par tirer de sa poche une gravure qu'il avait coloriée avec un grand travail et une patience inouïe. C'était une estampe de Martin Schœn de Hollande, représentant la Tentation de saint Antoine. Le sujet ne pouvait manquer de séduire une imagination jeune et ardente. C'étaient des groupes de démons hi-

deux ou grotesques excitant le saint ermite à grands coups de bâton. Non-seulement Michel-Ange donna une nouvelle vie à la gravure par le contraste des ombres et par l'éclat des couleurs, mais il en corrigea le dessin à sa manière, tourna bizarrement quelques figures, équarrit les yeux, fendit les bouches, hérissa les crinières, fit grimacer les maudits dans les postures les plus étranges et les plus variées, et sut tirer d'un travail mécanique un tableau original et saisissant. Le maître étonné, et un peu jaloux de cette précocité de génie, contemplait l'ouvrage en silence, se demandant tout bas s'il ne devait pas étouffer par un froid mépris cette gloire naissante qui menaçait d'absorber bientôt sa propre gloire, et celle de bien d'autres; mais, l'admiration l'emportant sur l'envie, il s'écria qu'il n'avait rien vu de plus beau, et, montrant du doigt le jeune homme, il ajouta en soupirant : C'est une étoile qui s'élève, mais qui éclipsera plus d'un astre qui maintenant brille au ciel couronné de lumière et entouré de satellites!

Le lendemain, Dominique Ghirlandaïc frappait à la porte de l'ex-podestat de Caprese.

Messire Ludovic le reçut avec cette cordialité parfaite et cette bienveillance presque fraternelle qui régnaient alors entre tous les citoyens du même parti, et qui leur permettaient de s'appeler (quoique très-éloignés matériellement l'un de l'autre) du doux nom de voisins.

— Je viens vous demander une grâce, messire Buonarroti (dit le peintre après les premiers compliments), et j'espère que vous ne voudrez pas me la refuser.

— Parlez, maître Ghirlandaio, dit messire Ludovic avec un léger ton de suffisance que laissent toujours les charges de l'État, même chez les hommes les plus excellents et les plus affables; avez-vous besoin de conseils, disposez librement de mon expérience et de mes lumières; avez-vous besoin d'appui, ma famille et moi sommes à vos ordres; avez-vous besoin d'argent, ma bourse est à vous.

— Je vous rends mille grâces, messire; votre courtoisie m'est bien connue, et je ne manquerai pas d'avoir recours à vos bontés, si l'occasion s'en présente : mais je ne viens

vous demander, pour le moment, ni conseils, ni argent, ni soutien.

— Et que venez-vous donc me demander, maître Ghirlandaio?

L'artiste hésita un instant avant d'entamer une négociation qui ne manquait pas que d'être un peu délicate, vu l'humeur assez difficile du vieux gentilhomme; mais, déguisant bientôt ses inquiétudes sur l'air le plus naturel qu'il put prendre, il ajouta d'un ton passablement dégagé :

— Je viens vous demander votre fils pour en faire un artiste.

A une proposition aussi inattendue, le podestat bondit sur sa chaise, et fut pris d'une violente envie de jeter son cher voisin par la fenêtre. Mais, comprimant tout à coup sa colère par une de ces réactions subites parfaitement explicables chez le père de Michel-Ange, il fit appeler son fils, et lui lança un regard d'une expression indéfinissable; et sans adresser un seul mot au peintre ébahi, qui ne comprenait rien à cette pantomime, et commençait vivement à désirer de se trouver ailleurs, il s'approcha de la table, trempa une

plume dans l'encrier, et se mit à écrire sur un parchemin, répétant tout haut les paroles à mesure qu'il les traçait.

« L'an 1488, le premier jour d'avril, moi Ludovic, fils de Léonard Buonarroti, je place mon fils Michel-Ange chez Dominique et David Ghirlandaio, pour trois ans, à dater de ce jour, et aux conditions suivantes : le susdit Michel-Ange s'engage à rester chez ses maîtres pendant trois années en qualité d'apprenti, pour s'exercer dans la peinture, et faire en outre tout ce que ses maîtres lui ordonneront, et, pour prix de ses services, Dominique et David lui payeront la somme de vingt-quatre florins, six la première année, huit la seconde, et dix la dernière; en tout quatre-vingt-seize livres. »

— Et maintenant, maître Ghirlandaio, ajouta le gentilhomme d'une voix qu'il essaya de rendre ferme, veuillez me payer douze livres, premier à-compte du salaire de mon fils : voici la quittance.

En prononçant ces mots, Buonarroti fut vraiment sublime de dignité, d'abnégation, de douleur : Brutus, en signant l'arrêt de

mort de ses enfants, ne dut pas avoir une autre voix, un autre regard.

Ghirlandaio s'empressa de payer le prix convenu, ne se souciant pas d'irriter davantage par des paroles inutiles l'irascible aristocrate, et tout fut dit.

Le podestat se leva gravement, accompagna le visiteur jusqu'à la porte, et montrant son fils d'un geste digne et sévère :

—Vous pouvez emmener le garçon (dit-il) : faites-en ce qui bon vous semble, il vous appartient désormais.

Quant à Michel-Ange, il franchit d'un seul bond l'escalier paternel, et, arrivé dans la rue, jeta sa toque en l'air en signe de fête et de réjouissance.

Le vœu le plus ardent du jeune homme s'était donc réalisé tout à coup et comme par enchantement. Il avait brûlé sa grammaire! il ne verrait plus la figure bilieuse et contractée de François d'Urbino, l'impitoyable [illegible] qui avait torturé son enfance; il était [illegible]ti, presque valet chez Ghirlandaio, [illegible] se sentait plus libre que l'air, plus [illegible]eux qu'un Médicis. Il pouvait barbouil-

ler les murs à volonté, dessiner des cartons, broyer des couleurs; si un peu de terre glaise lui tombait par hasard sous la main, il pouvait la modeler à sa fantaisie, sans craindre à chaque instant qu'on vînt le tirer par l'oreille; et si un vieux couteau rouillé se trouvait sous ses pas, il pouvait s'en faire un ciseau. Il lui arrivait parfois de balayer l'atelier, c'est vrai; mais, malgré tout ce qu'une pareille fonction pouvait avoir d'humiliant pour un descendant des Canosa, il ramassait tantôt une plume, tantôt un pinceau dont il faisait son profit. Un jour il trouva du marbre, et ce jour-là le jeune apprenti n'aurait pas échangé sa condition contre celle du gonfalonier de Florence.

Michel-Ange débuta dans la boutique de Ghirlandaio par un coup qui ne pouvait appartenir qu'à lui; au lieu de se laisser corriger, comme la plupart des élèves, il corrigea les dessins de son maître. Sa copie valait toujours mieux que l'original. Ghirlandaio, en homme supérieur, au lieu de se fâcher d'une telle hardiesse, en sourit doucement, et encouragea son apprenti par de nobles

louanges. Mais si le maître lui pardonna, ses apprentis lui gardèrent rancune, et il dut comprendre bientôt qu'on n'est pas impunément un grand artiste à treize ans!

Un compatriote, un élève, un ami, un des plus grands admirateurs du divin Buonarroti (c'est la seule épithète qu'il lui donne dans ses mémoires), Benvenuto Cellini, enfin, cet homme étrange et puissant, qui avait tant de rapports de génie et de caractère avec le grand Michel-Ange, nous initie aux mystères de cette haine aveugle et jalouse que lui avaient vouée en secret ses compagnons d'apprentissage.

Voici le récit textuel de l'orfévre florentin :

« Vers ce temps (c'était en 1518), trente ans après l'événement, Cellini n'en avait que dix-huit, et il ressentait avec toute la vivacité de la jeunesse l'outrage fait à Michel-Ange : vers ce temps-là, écrit Benvenuto Cellini, arriva à Florence un sculpteur nommé Pierre Torrigiani ; il venait d'Angleterre, où il avait passé plusieurs années. Cet homme, en voyant mes dessins et mes travaux, me dit : Je suis venu à Florence pour enlever le plus de jeunes

gens que je puis; je dois faire un grand ouvrage pour mon roi (le roi d'Angleterre), et je ne veux pour mes aides que mes compatriotes, et comme ta manière de travailler et de dessiner est plus celle d'un sculpteur que d'un orfévre, je t'emmène, et je te rendrai du même coup savant et riche.

» C'était un homme hardi et fier que Torrigiani, d'une grande beauté et d'une noble tournure : son air, ses gestes, sa voix sonore étaient plus d'un soldat que d'un artiste; il avait un froncement de sourcils à effrayer les plus résolus, et tous les jours il venait me raconter quelques-uns de ses exploits avec ces bêtes d'Anglais (textuel!): Un jour nous causions de Michel-Ange Buonarroti; Torrigiani, en tenant à la main un dessin que je venais de copier d'après le grand artiste (*il divinissimo*), me dit ainsi :

» Le Buonarroti et moi nous allions travailler tout enfants à l'église du *Carmine*, dans la chapelle de Masaccio; et comme il avait l'habitude de railler tous ceux qui dessinaient avec lui, un jour m'étant fâché plus que de coutume, je serrai la main et lui don-

nai sur le visage un si violent coup de poing, que je sentis se briser sous mes doigts l'os et le cartilage du nez, si bien qu'il en portera la marque toute sa vie.

» Ces paroles (ajoute le jeune homme indigné) me révoltèrent tellement, moi qui avais constamment sous les yeux les œuvres du divin Michel-Ange, que j'en conçus pour Torrigiani une haine si implacable, que non-seulement l'envie me passa de le suivre en Angleterre, mais encore que je ne pouvais plus ni le voir ni le sentir. »

Noble et généreuse colère! digne à la fois de celui qui l'inspire et de celui qui la ressent! Il est vrai que Michel-Ange, à son insu peut-être, commettait tous les jours un nouveau crime qui devait attirer sur lui la vengeance de ses camarades, et la jalousie de ses maîtres : le malheureux enfant ne pouvait parvenir à se corriger de son génie!

Un jour, on lui donne un portrait à copier ; la copie achevée, il la rend à celui qui lui avait prêté le portrait, au lieu de l'original. C'était, je crois, un peintre de ses amis : le brave homme, tout connaisseur qu'il était,

ne s'aperçoit pas de la ruse. Jugez de sa confusion lorsque l'anecdote vint à s'ébruiter! Le maudit espiègle avait un peu enfumé sa peinture, afin de lui donner cet air antique qui ajoute tant de prix aux tableaux, pour ceux qui jugent un tableau d'après la date et non d'après le mérite.

Une autre fois, il s'en alla, bras dessus bras dessous, avec son camarade Granacci, dans les jardins de Saint-Marc, où l'on entassait à grands frais des fragments de statues et des débris de bas-reliefs, tout un musée d'antiquailles, comme les appelait plus tard Cellini. C'était une rage à cette époque de ressusciter l'antiquité, et de tuer à coup de grec et de latin la nationalité italienne, déjà près de s'éteindre. La villa de Careggi était transformé en académie. Ange Politien, Pic de La Mirandole, Marsilio Ficino, élégants esprits, charmants poètes, merveilleux polyglottes, entouraient le prince, et traitaient les affaires de l'État en stances parfumées et en petits vers anacréontiques dignes d'Horace et de Catulle. On faisait la cour aux femmes dans la langue de Platon; on discutait les

dogmes d'après Aristote; on conspirait sur les plans de Salluste; on montait sur l'échafaud entre deux hémistiches. Laurent le Magnifique, adoré des artistes, exécré par les patriotes, endormait sa patrie aux accords de sa lyre, et, nouveau Néron, à la cruauté près, étouffait les derniers élans des cœurs généreux sous une pluie de fleurs. A la religion du Christ avait succédé le paganisme, et la liberté allait bientôt expirer sur le bûcher de Savonarole.

Dante et Michel-Ange sont les deux hommes qui ont résumé la nationalité italienne: l'un a chanté sur son berceau, l'autre a pleuré sur son agonie; mais ne devançons pas les événements, et tâchons de bien connaître l'enfant avant de juger l'homme.

Je disais donc que l'apprenti de Ghirlandaio entra dans les jardins des Médicis. Il y trouva quelques-uns de ses anciens amis les tailleurs de pierre qui l'avaient bercé à *Settignano*. On l'accueillit, on le fêta, comme bien vous pouvez croire: on lui montra les plus beaux trésors du musée improvisé. Michel-Ange contemplait avidement tous les chefs-

d'œuvre mutilés par le temps, et remis sur l'autel par la vénération de ses contemporains. La beauté antique le frappait sans l'enivrer; à son admiration d'artiste se mêlait, malgré lui, une secrète amertume, une jalousie instinctive, un violent désir, non pas d'imiter, mais de dépasser les anciens. Du fond de son âme il sentait monter à sa tête des vapeurs d'un orgueil infini, un secret désespoir d'avoir été devancé par des hommes plus heureux, qui, pour être immortels, n'avaient eu qu'à copier la nature; tandis que lui, venu trop tard, comment s'y prendrait-il pour faire mieux! Ces pensées durent aigrir son caractère porté naturellement à la méditation et à l'isolement; à l'âge où les enfants s'épanouissent à la joie et au bonheur, il était déjà caustique et sauvage. Qu'aurait-il dit, grand Dieu, si du moment où il se promenait dans les jardins de Saint-Marc, il eût pu savoir que quatre ou cinq années auparavant, dans la petite ville d'Urbin, était né un artiste, l'incarnation la plus complète et la plus pure de ce beau idéal qu'il enviait chez les anciens, et que le monde adorerait cet artiste sous le nom de Raphaël!

Les ouvriers de Laurent le Magnifique ne pouvant deviner les idées qui se pressaient en foule dans l'esprit du jeune homme, et connaissant ses goûts pour les pierres, lui offrirent un morceau de marbre : on le laissa maître d'en faire ce qu'il voudrait, et de revenir aux jardins autant de fois qu'il lui ferait plaisir. Michel-Ange, pour toute réponse, se saisit d'un ciseau, se débarrassa de sa veste, et se mit à ébaucher à grands coups de marteau une tête de faune. La boutique de Ghirlandaio fut désertée à son tour, comme l'avait été l'école de messer Francesco, et cela au grand déplaisir du maître, qui perdait dans son apprenti un puissant auxiliaire, et à la grande satisfaction des élèves, qui voyaient s'éloigner un rival détesté.

Un jour, comme il achevait la tête de son vieux faune, un homme d'une quarantaine d'années, d'une figure assez laide et d'une mise très-négligée, s'arrêta devant lui, et le regarda en silence : Michel-Ange travaillait avec ardeur sans prendre garde à l'inconnu, et se souciant aussi peu de lui que de la

était à son poste; mais le faune avait disparu : à la place où il avait laissé son marbre, il trouva le bourgeois de la veille.

— Où est donc ma tête (demanda le jeune sculpteur d'un air courroucé) ?

— On l'a enlevée par mes ordres (répondit l'inconnu avec son flegme ordinaire).

— Et qui êtes-vous, monsieur, pour donner des ordres dans les jardins de Laurent le Magnifique ?

— Suivez-moi et vous le saurez.

— Je vous suivrai pour vous forcer à me rendre mon faune.

— Peut-être serez-vous content de le laisser où il est.

— Nous verrons.

L'inconnu prit le chemin du palais, toujours avec le même calme, et se disposait à franchir l'escalier lorsque l'enfant, l'arrêtant par le bras, dit d'un ton moitié timide, moitié colère :

— Où allez-vous donc, monsieur? Croyez-vous qu'on pénètre ainsi dans les appartements du prince? Dans ses jardins, passe encore...

core, puisqu'il veut bien le permettre. Nous allons nous faire jeter à la porte.

L'inconnu traversa l'antichambre, les serviteurs se levèrent sur son passage, les gardes le saluèrent avec respect.

Michel-Ange le suivait, de plus en plus inquiet : « Serait-il un employé du palais (se dit-il tout troublé de son aventure)? en ce cas, j'ai eu tort de lui parler si durement. Bah! après tout mon faune m'appartient, et il devra bien me le rendre : mon œuvre est à moi; s'il y tient absolument, je lui payerai le marbre. »

L'inconnu traversa les galeries et les salons sans que personne songeât à lui défendre l'entrée.

— Diable (fit Michel-Ange)! serait-ce le secrétaire lui-même que j'ai traité de la sorte? Je viens de faire là une belle équipée!

L'inconnu, sans se détourner, poussa la porte d'un cabinet royalement meublé et enrichi d'objets d'art de la plus grande valeur.

L'enfant s'arrêta sur le seuil, interdit et tremblant; son assurance venait de le quitter tout à coup; il se crut sérieusement perdu;

il venait d'offenser un personnage assez puissant pour entrer chez Laurent de Médicis sans se faire annoncer. Comme il essayait de balbutier une excuse, il leva les yeux et vit son vieux faune posé sur une riche console.

— Tu vois bien, mon ami (lui dit l'inconnu, toujours avec un ton de bonté et de douceur), que si j'ai fait enlever ton vieux faune du jardin, c'était pour le placer dans un endroit plus convenable.

— Mais, mon Dieu (s'écria le jeune artiste pris d'une nouvelle inquiétude), que dira le prince en voyant cette pauvre ébauche au milieu de tant d'ouvrages précieux ?

— Le prince te tend la main, mon ami; viens la serrer.

Tout autre serait tombé à genoux : Michel-Ange, ému jusqu'aux larmes, baissa la tête, et serra cordialement la main que Laurent le Magnifique venait de lui tendre.

— Désormais te voilà de la maison, mon ami : tu travailleras chez moi ; tu dîneras à ma table ; je ne ferai aucune différence entre toi et mes enfants. Va, passe dans ma garde-

robe et fais-toi donner un beau manteau violet tout à fait pareil à ceux que portent les jours de fête Pierre et Jean de Médicis.

— Monseigneur (répondit l'enfant attendri), avant de profiter de vos dons permettez-moi de courir chez mon père: je veux qu'il soit de moitié dans mon bonheur. Il m'a chassé de sa maison en enfant paresseux et indigne: je veux y retourner en homme obéissant et soumis. Je connais mon père: il est inflexible, mais juste, et il comprendra, d'après ce qui m'arrive, que loin de me repentir j'ai le droit de m'enorgueillir de ma faute. A dater de ce jour je puis me présenter, le front haut, partout, même chez moi; car Laurent de Médicis, le premier homme de son siècle, m'a sacré artiste.

—C'est bien, mon enfant; tu peux retourner chez ton père et lui annoncer que ma protection s'étendra également sur toute sa famille: dès aujourd'hui, je lui permets de se présenter au palais pour me demander l'emploi qui lui conviendra le mieux dans Florence.

Le vieux Buonarroti déjeunait tranquillement dans sa chambre, dont il n'avait pas voulu sortir après l'aventure de son fils, lorsqu'un violent coup, suivi d'une tempête de coups plus violents encore, vint ébranler sa porte : le podestat courut ouvrir lui-même et recula de trois pas à l'aspect de Michel-Ange, qu'il ne reconnut pas au premier abord. Pâle, haletant, la tête nue, les vêtements en désordre, couvert de poussière et de plâtre, l'enfant ne fit qu'un bond de la porte jusqu'à son père pour se jeter dans ses bras.

— Loin de moi, malheureux (s'écria le podestat, que tant d'audace rendait tremblant de colère) !

— Mon père, mon père, écoutez-moi, de grâce, avant de me chasser.

— N'approche pas, fils indigne et dégénéré ! ne me souille pas de ta boue.

— Mais, au nom du ciel ! écoutez-moi un seul instant.

— Tu veux donc me forcer à te maudire ?

— Je viens du palais de Médicis.

— Je ne veux pas savoir d'où tu viens, ni

ce que tu fais : cela te regarde et non plus moi. J'avais un fils, autrefois, qui s'appelait Michel-Ange ; il devait être, au moins je l'espérais, la gloire, le soutien de ma famille, la joie, la consolation de mes vieux jours ; mais ce fils, ingrat et rebelle, je ne l'ai plus, Dieu merci, je l'ai vendu à maître Ghirlandaio pour dix-huit florins.

— Au nom de ma mère, écoutez-moi ; me voici à vos genoux.

— Retourne chez tes maçons : c'est là ta place.

— Ma place (dit Michel-Ange se relevant avec fierté), ma place est dans les appartements du prince, mon père ; ma place est parmi les premiers artistes de Florence, ma place est à la table de Laurent le Magnifique.

— Mon Dieu ! mon Dieu ! il devient fou, le malheureux (s'écria le pauvre père passant de la colère à l'effroi) !

— Mais suivez-moi, mon père (s'écria Michel-Ange de cette voix brève et forte qui ne permet plus le doute) : suivez-moi,

vous verrez. Je vous dis que c'est Laurent lui-même qui m'a serré la main, qui m'a mené chez lui, qui vous attend, qui vous offre un emploi, celui que vous voudrez; par Dieu, est-ce qu'on marchande avec Michel-Ange?

Le vieux Buonarroti était renversé: il tenait sa tête à deux mains pour concentrer ses idées, et se demandait, dans une anxiété extrême, lequel des deux, de lui ou de son fils, avait perdu la raison.

Michel-Ange, sans lui laisser le temps de réfléchir, ou plutôt de s'égarer davantage, l'entraîna, moitié de gré, moitié de force, jusqu'au palais du Magnifique. Le podestat croyait rêver, les gardes ne croisaient pas les hallebardes pour leur barrer le passage, et les courtisans se rangeaient respectueusement à leur approche.

Arrivés au cabinet du prince, un page leva la portière, et le vieux Buonarroti suivi de son fils se trouva en présence de Laurent.

— Messire Buonarroti (lui dit le prince en venant courtoisement à sa rencontre), je

vous ai fait déranger pour vous demander la permission de garder auprès de moi Michel-Ange, et pour vous féliciter d'avoir en lui un enfant qui sera le premier artiste de son siècle. Ma maison sera la sienne ; quant à son traitement, vous le fixerez vous-même. Je ne mets à tout cela qu'une condition, votre fils a dû vous le dire : c'est que vous me demanderez l'emploi qui conviendra le plus à vos goûts et à vos habitudes ; il vous est accordé d'avance.

Ludovic se recueillit un peu avant de répondre : un instant avait suffi à cette nature énergique et fière pour se remettre de son émotion et de sa surprise. Il se rappela que celui qui lui parlait était comme lui citoyen de Florence, et lui tendit la main sans roideur mais sans bassesse ; il lui parla comme un égal a droit de parler à un égal.

— Je vois que mon fils (dit-il d'une voix ferme) sera payé au delà de ce qu'il mérite, si on porte son traitement à cinq ducats par mois.

— Et pour vous, messire Buonarroti?

— Pour moi, Laurent!... Il y a un petit emploi à la douane qui ne peut être donné qu'à un citoyen; cet emploi, je le demande parce que je suis sûr de le remplir avec honneur.

— Tu seras toujours pauvre et misérable, mon cher Ludovic! répondit Laurent en riant, puisque, ayant le choix d'un emploi, tu bornes ton ambition à une petite place dans la douane.

— C'est bien assez pour le père d'un maçon, répondit Ludovic.

Mais le bonheur de Michel-Ange ne devait pas avoir une longue durée: à peine avait-il eu le temps de commencer quelques travaux de sculpture que l'on conserve encore aujourd'hui comme de précieuses reliques (un bas-relief représentant, à ce que prétend Vasari, le combat des Centaures; une Vierge dans le style de Donatello; une statue d'Hercule, suivant les uns en marbre, suivant les autres en bronze, que personne n'a vue, ses biographes exceptés), que tout à coup Laurent le Magnifique, frappé d'une maladie

mystérieuse et incurable, alla s'éteindre à Careggi, au milieu de ses rhéteurs. Nous avons raconté sa mort ailleurs : il finit comme il avait vécu, plus en poète qu'en chrétien. Les arts, les lettres perdirent un Mécène ; Michel-Ange perdait en lui plus qu'un protecteur : il perdait un ami. Il rentra chez son père accablé d'un profond chagrin. A dix-huit ans il voyait déjà briser sa carrière, et tant de magnifiques espérances s'envolaient, en un seul jour.

Pierre de Médicis, l'héritier, le successeur de Laurent, débuta par jeter dans un puits le médecin de son père. Cela promettait pour ceux qui resteraient au service du nouveau prince !

Cependant Michel-Ange fut appelé un matin à la cour : il neigeait fort ce jour-là, et le frère de Léon X s'était éveillé avec de grands projets. On n'est pas Médicis pour rien. — Maître (dit-il au jeune sculpteur), je veux que tu me fasses une figure colossale, un géant qui s'élève tout à coup, comme par enchantement, dans une cour et dépasse de toute la hauteur de la tête les créneaux de mon

palais. Puisque mon père t'avait choisi pour son sculpteur ordinaire, ton génie ne doit pas être au-dessous de cette tâche : va et mets-toi au travail.

— Mais en quelle matière voulez-vous cette statue ?

— La matière (répondit Pierre en riant) ! tu en trouveras dans la cour tout ce que tu voudras ; il doit y avoir au moins trois pieds de neige.

— C'est juste (dit Michel-Ange avec amertume), je suis à vos gages comme j'étais aux gages de votre père : seulement, lorsqu'il commandait des statues, il préférait le marbre à la neige. Chacun ses goûts, monseigneur !

Puis il ajouta tout bas en s'éloignant : — A tel prince, tel monument. Va, pauvre esprit, lâche cœur, ta grandeur ne durera guère plus que ta statue.

Il n'en remplit pas moins les ordres de Pierre avec une scrupuleuse exactitude, et dressa son colosse avant qu'un rayon du soleil ne vint le fondre. Il se retira dans une cellule de *San Spirito*, où il passait les jours et les

nuits, sombre, triste, isolé, pleurant son bienfaiteur, et méditant sur les destinées de sa pauvre patrie.

C'est dans cette retraite austère, entouré de cadavres provenant d'un hôpital attaché au couvent, à la lueur d'une lampe, que Michel-Ange se livra à cette longue et persévérante étude de l'anatomie qui devait être sa passion dominante.

Armé de son scalpel, il interrogeait les muscles, étudiait les fibres, mettait à nu la charpente du corps humain : le fruit de ses veilles fut un Crucifix en bois, un peu plus grand que nature, dont il fit don au prieur du monastère, qui lui avait ouvert un asile où il avait pu du moins travailler en paix et se dérober à la honte de ses tristes jours.

Florence enfin, poussée à bout, chassa Pierre de Médicis, comme on chasse un valet. Un pauvre ministre, nommé Cardière, dont l'emploi avait consisté à faire de la musique tous les soirs pour endormir Laurent le Magnifique, avait prédit à Pierre, peu de jours avant la catastrophe, ce qui devait lui arriver : son [illegible] disait-il, lui était apparu pâle,

écus sur cette somme ; car il avait vendu l'Amour comme étant réellement de lui, sans compter que tout l'or du monde n'aurait pu décider Michel-Ange à mutiler si cruellement son œuvre : mais Son Éminence fut punie où elle péchait. Les connaisseurs de cette force sont la providence des brocanteurs.

Par un hasard des plus singuliers, Michel-Ange, tout en dessinant à la plume une main, qui est restée, racontait à un ami du cardinal qu'il était l'auteur de la petite statue que Son Éminence avait achetée de seconde main comme antique : émerveillé du talent de ce jeune homme, et frappé par une révélation si extraordinaire, l'ami du cardinal engagea Michel-Ange à le suivre à Rome, où il ne manquerait pas d'occasions de travailler et de se faire connaître. L'artiste accepta, et à peine eut-il fait son entrée dans la ville éternelle, que les commandes abondèrent de toutes parts, et que son nom cessa d'être obscur.

Le premier ouvrage qu'il fit, pour Jacques Galli, est le Bacchus de la Galerie de Florence : le dieu est couronné de pampres ; sa

figure est souriante; son regard, déjà voilé par l'ivresse, se porte avec amour sur une coupe qu'il porte de la main droite; il semble déjà ne plus s'apercevoir de ce qui se passe autour de lui, car un charmant petit satyre, prodige de malice et d'espièglerie, mange impudemment des raisins qu'il vient de dérober au dieu des buveurs.

Au Bacchus succéda presque immédiatement le beau groupe *della Pietà*, exécuté par ordre du cardinal de Saint-Denis : c'est Marie qui soutient sur ses genoux le corps de son Fils qu'on vient de détacher de la croix. Le succès qu'obtint ce groupe, lors de la première exposition, fut tel que Vasari ne trouve pas de mots assez hyperboliques pour en faire l'éloge : à en juger par l'avis des contemporains, jamais ni les anciens ni les modernes n'avaient atteint à une telle hauteur pour l'idéal de l'art ; jamais le marbre n'avait été travaillé avec un soin si exquis, avec une si désespérante facilité.

Cependant, au milieu de ce concert de louanges si justement méritées, la critique reprocha à l'artiste d'avoir fait la Mère pres-

qu'aussi jeune que le Fils. — La Mère du Christ était Vierge, répondit durement Michel-Ange, et la chasteté de l'âme conserve la fraîcheur des traits. Il est juste, il est permis de croire que Dieu, pour rendre témoignage de la pureté de Marie, a voulu lui laisser longtemps l'éclat de la jeunesse et la puissance de la beauté.

Malgré cette leçon, la critique ne s'avoua pas vaincue. Mais aussi, malgré la critique, et peut-être à cause d'elle, de nombreux admirateurs stationnaient devant le groupe *della Pietà*. Un jour que Michel-Ange se trouvait mêlé à la foule, il entendit un étranger demander à son voisin :

— Savez-vous quel est l'auteur de ce groupe ?

— Certainement, monsieur, l'auteur de ce groupe est Gobbo de Milan.

— C'est juste (dit tout bas Michel-Ange) ; je n'avais oublié qu'une chose, c'est d'y graver mon nom.

La *Pietà* était le second ouvrage du sculpteur de Florence ; aussi la question de l'étranger n'était-elle pas sans excuse. Aujour-

d'hui il n'est pas un homme qui en voyant ce groupe, même sans prendre garde à la signature, même sans en avoir jamais entendu parler, ne s'écrie aussitôt : Michel-Ange !

Retourné à Florence pour affaires, il tira d'un énorme bloc de marbre, massacré par Simon de Fiesole, une statue colossale de David. Michel-Ange avait alors vingt-cinq ans, et déjà son caractère absolu et hautain ne pouvait supporter aucune observation : malheur à ceux qui se permettaient une remarque ! il les accablait de sa colère, ou les raillait impitoyablement.

Le trop célèbre Soderini, tout gonfalonier qu'il était, en fit à ses frais l'expérience : le brave homme, aussi habile connaisseur qu'il était bon politique, voulut dire son mot sur le David. Le nez lui semblait trop gros.

— Qu'à cela ne tienne, seigneur illustrissime (répond l'artiste de son air le plus hypocrite), et, ayant pris dans le creux de sa main un peu de poussière de marbre, il

donne deux ou trois coups de marteau sans toucher la statue.

—A la bonne heure (s'écrie le gonfalonnier transporté), voilà un David ! vous lui avez donné la vie.

—C'est à vous qu'il la doit, monseigneur.

Après cela, étonnez-vous que Machiavel, en parlant du même Soderini, l'ait si bien traité dans ces quatre vers où il raconte que le bon gonfalonier s'étant présenté par mégarde au seuil des enfers, Pluton lui ferma la porte au nez, et lui dit : — Que viens-tu faire ici, ami stupide ? va-t'en aux limbes des enfants.

Cependant, si le pauvre gonfalonier était bête, comme cela paraît historiquement démontré, il n'était pas avare : il donna quatre cents écus de Florence à Michel-Ange, et le chargea de peindre à fresque une partie de la salle du Conseil. Léonard de Vinci était chargé de l'autre moitié.

Léonard avait choisi pour sujet de sa fresque la victoire remportée sur Piccinino, général du duc de Milan : on voyait au premier

plan une mêlée de cavalerie et une prise d'étendards.

A Michel-Ange était échu un épisode de la guerre de Pise.

Ordinairement une bataille, surtout à une époque où les soldats sont bardés de fer, offre peu de ressource à un artiste qui excelle dans le nu. Le génie de Michel-Ange ne s'arrêta pas pour si peu. Un incident, qui pour tout autre peintre serait passé inaperçu, illumina soudainement les idées du grand artiste, et son carton fut composé.

Accablés par une chaleur étouffante, les soldats florentins se baignaient dans l'*Arno*, lorsque les Pisans font tout à coup une sortie. L'ennemi paraît, on crie aux armes, on se presse en foule : les uns à moitié nus sautent sur leur épée ; d'autres par des efforts inouïs s'empressent de faire glisser leurs vêtements sur leurs membres mouillés : le tambour bat ; l'impatience et le désespoir se peignent sur les traits des malheureux fantassins qui ne peuvent rejoindre leur drapeau.

L'apparition de ce chef-d'œuvre jeta les premiers artistes de l'époque dans une stupé-

faction profonde. De tous les points de l'Italie on vint l'admirer, le copier, l'étudier à l'envi. San Gallo, Ghirlandaio, Granacci, Andrea del Sarto, Sansovino, il Rosso, Perini del Vaga, tous tant qu'ils étaient alors, enfants ou vieillards, maîtres ou élèves, s'inclinèrent en silence devant l'artiste souverain qui d'un seul pas de géant franchissait la carrière et touchait aux dernières limites du sublime, au delà desquelles Dieu a dit à l'art : « Tu n'iras pas plus loin. »

Je laisse parler Benvenuto Cellini; car ce fut à l'occasion de ce même dessin copié par lui, comme par tous les autres, que le brutal Torrigiani jugeait à propos de se vanter de son affreuse anecdote.

« Tant que le carton resta debout (dit textuellement Cellini dans ses Mémoires), il fut l'école du monde : quoique le divin Michel-Ange ait fait depuis la grande chapelle du pape Jules, il n'atteignit jamais à la moitié du talent qu'il avait montré dans ce chef-d'œuvre. Il ne remonta jamais à l'éclat de cette première étude. »

C'était le moment, ou jamais, de poignar-

der Michel-Ange. Ce n'eût point été assez : la haine des talents atroces, et l'envie, a ses inspirations diaboliques. On pardonna à l'artiste, mais l'œuvre paya pour lui : tôt ou tard on aurait raison de l'homme, tandis que l'œuvre était immortelle.

Jamais au milieu de l'émeute, au moment où la république expirait, où les Médicis rentraient en vainqueurs, Baccio Bandinelli, de lâche et exécrable mémoire, ne glissa plus de loup, traîtreusement, un poignard à la main dans la salle où était exposé ce chef-d'œuvre, et, tandis qu'on s'égorgeait dans la rue, le misérable assassin à la fois et voleur enfonça plusieurs fois le couteau dans le carton, le mit en lambeaux, le foula aux pieds et en emporta les débris.

Pourquoi faut-il que la lâcheté de cet homme l'ait protégé contre les coups de Cellini?

J'étais bien décidé (raconte Benvenuto) de le jeter par terre et de le fouler aux pieds partout où je l'aurais rencontré. Arrivé à la place Sainte-Dominique, j'aperçus Bandinelli,

qui entrait dans la même place par le côté opposé : rempli plus que jamais de mon sanglant projet, je me jetai à sa rencontre ; mais je n'eus pas plutôt levé les yeux sur le misérable, que je le vis sans armes, monté sur un méchant mulet, qui avait bien moins l'air de mulet que d'âne, et se traînant après un petit garçon d'une dizaine d'années. Bandinelli, en me voyant, pâlit comme un mort, et tremblait de la tête aux pieds ; je compris que ce serait trop de lâcheté que de tuer ce lâche, et je lui dis : N'aie pas peur, vil poltron, tu n'es pas digne de mes coups. »

Alexandre VI, le terrible Roderigo Borgia, venait de mourir empoisonné par un flacon de son propre vin, qu'il avait préparé pour d'autres. Le siècle était vengé. Les orphelins des nombreuses victimes que cette famille incestueuse et meurtrière avait plongés dans le deuil, voyant porter sur les bras des valets le cadavre du pape enflé, noir, hideusement défiguré, s'écriaient en tremblant :

Laissez passer la justice de Dieu !

Jules II monta sur le trône de Saint-Pierre : c'était un homme d'une vaste ambition, d'un caractère de fer, hautain, inflexible, impérieux, avide de dominer, impétueux dans sa colère, emporté dans ses ordres, ne souffrant pas de réplique, et brisant sous ses pieds tout ce qui osait lui faire obstacle.

Un seul trait peindra l'homme. Lorsque le pape chargea Michel-Ange de faire son portrait, voici en quels termes il formula sa commande :

— Tu vas (dit-il à son sculpteur) me jeter en bronze une statue colossale que tu placeras sur le portail de Saint-Pétrone ; voici trois mille ducats à compte. Lorsque tu auras besoin d'argent adresse-toi directement à moi ; fais bien vite ton modèle, et tâche que cela soit digne à la fois de Jules II et de Michel-Ange.

— J'ai mon dessin tout prêt (répondit Michel-Ange) : Votre Sainteté de sa main droite donnera la bénédiction, comme de juste; dans sa main gauche je placerai un livre.

— Un livre ! un livre (interrompit Jules II

avec fureur) ! Une épée ! Par saint Paul, je n'entends rien, moi, à vos grimoires; tandis qu'à l'épée c'est autre chose, et j'y défie les plus habiles. »

Quelques jours après, étant venu à l'atelier de l'artiste pour voir si l'ouvrage avançait, il dit en souriant :

— Tout cela est fort bien ; mais, dis-moi, la statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction ?

— Elle menace le peuple, s'il n'est pas sage (répliqua Michel-Ange).

Le peuple ne fut pas sage, en effet, car en 1511 il brisa la statue du pape.

Mais revenons aux premiers jours du pontificat de Jules II. A peine fut-il sur le trône qu'il appela Michel-Ange : un tel artiste était digne de comprendre un tel pape.

Jules II réfléchit plusieurs mois sur l'ouvrage auquel il emploierait le plus grand sculpteur de son siècle. Nous l'avons dit, l'ambition du pape n'avait pas de bornes, sa soif de gloire et de grandeur était insatiable. Oubliant peut-être la parole de Dieu : *Regnum meum non est de hoc mundo*, il se prit à rêver

l'immortalité sur la terre. Dès lors son choix ne fut plus douteux. Il fit venir l'artiste devant lui, et lui tint ce langage :

— Si tu étais chargé de faire un tombeau pour Jules II, quel serait ton dessin pour un tel monument?

— Je voudrais (répondit Michel-Ange après s'être recueilli un instant) que la grandeur du tombeau répondît à la grandeur du pontife qui l'ordonne. La forme générale du monument serait un parallélogramme de trente pieds de longueur sur quinze de large. Sa hauteur serait au moins de trente pieds. Quarante statues, sans compter les bas-reliefs, enrichiraient le mausolée couronné par un groupe de figures représentant l'apothéose de Votre Sainteté. Quatre victoires, deux sous la forme féminine, deux sous la forme virile, seraient aux deux côtés du monument, écrasant sous leurs pieds des esclaves ou des rebelles. Seize statues de sept à huit pieds représenteraient les provinces vaincues ou les vertus captives, rivées par leurs chaînes au tombeau de celui qui de son vivant a dompté l'orgueil des premières et a fait la gloire des

secondes. Huit colosses de dix à douze pieds de haut orneraient la partie supérieure de l'attique. Enfin on entrerait dans l'intérieur du massif par les deux petits côtés, et on trouverait une rotonde au centre de laquelle serait placé le sarcophage.

Le pape écoutait en silence, et regardait fixement l'artiste, inspiré par la hauteur du sujet, et s'occupant avec le plus grand sang-froid des détails de ce palais mortuaire, sans se douter des pensées sombres et lugubres qu'il jetait au cœur du vieillard qui devait l'habiter.

Ceux qui connaissent le caractère italien, et l'aversion instinctive qu'on ressent dans ce pays pour la mort et pour les idées qui s'y rapportent, comprendront facilement ce qu'il y avait de majestueux et d'étrange dans l'entretien de ces deux hommes, dont l'un ordonne son tombeau, que l'autre lui explique avec le plus grand soin et dans ses plus grands détails.

Lorsque le sculpteur eut fini, Jules II ne fit qu'une seule objection.

— Où placerons-nous cet immense monument?

— J'y ai pensé (répliqua Michel-Ange). Votre tombeau, tel que je le rêve, ne tiendrait pas dans le vieux Saint-Pierre; mais nous avons la *Tribuna* dont Nicolas V a fait jeter les fondements: j'achèverai la nouvelle église sur les dessins de Rossellino, et la chapelle sera digne du tombeau.

— Et combien pourrait coûter cette nouvelle construction?

— Cent mille écus, à peu près.

— Deux cent mille, s'il le faut (répondit le pape).

— Je puis donc partir pour Carrare?

— A l'instant même, et n'oublie pas de t'adresser à moi, sans intermédiaire, toutes les fois que tu auras besoin de me parler: ou plutôt (ajouta le pape en se ravisant) je ferai jeter un pont de ma chambre à ton atelier, et j'irai te voir, moi, et te gronder lorsque l'ouvrage sera en retard. Adieu, Michel-Ange, tu m'as compris.

Je n'essaierai point de vous donner une idée du bonheur que dut éprouver Michel-

Ange en sortant du Vatican. Ceux qui ont le sentiment du beau, du sublime dans les arts; ceux qui ont gémi long-temps sous l'obsession d'une idée fixe implacable, dont la réalisation ne dépend pas de leur force; ceux qui ont conçu dans la fièvre de leur imagination, ou dans le délire du rêve, un projet immense, gigantesque, impossible, et qui voient tout à coup les obstacles s'aplanir, la pensée prendre un corps, l'impossible reculer ses limites, ceux-là seulement pourront comprendre ce qui dut se passer dans l'âme de l'artiste dans ce moment inespéré et suprême.

Tandis qu'un peuple d'ouvriers, placé sous ses ordres, vidait de leurs plus beaux marbres les entrailles de Carrare, lui, silencieux, pensif, assiégé de ses images gigantesques, s'arrêtait debout sur un grand rocher isolé qui surplombe la mer.

— Pourquoi ne creuserais-je pas ce roc (se disait-il dans les transports de son imagination brûlante), pourquoi n'enfoncerais-je pas mes ciseaux dans les flancs de la montagne ! Sous ma main le rocher deviendrait un colosse qui épouvanterait au loin les naviga-

teurs : mon nom serait gravé sur le granit en caractères ineffaçables ; mon œuvre à moi serait éternelle comme l'œuvre de Dieu. Mais patience ! j'aurai bientôt aussi mes montagnes de marbre, et toute une création d'êtres surnaturels et grandioses surgira sous ma main puissante ; je n'aurai qu'à leur dire : Vivez, et ils vivront !

Va, pauvre grand homme ! berce-toi de ton rêve ! élève ta Babel aux nuages ; tandis que dans ton orgueil insensé tu te crois presque l'égal de Dieu, un reptile, un insecte, moins que cela, le dernier des courtisans a piqué ton œuvre au cœur, et tout s'est évanoui en fumée.

Tu ne te connais pas en intrigues, mon maître ; le génie est quelque chose, mais le savoir-faire est tout dans ce monde. La fierté, la droiture, l'honneur sont d'excellentes qualités à coup sûr, mais elles réussissent médiocrement chez une certaine classe d'hommes : celui-là monte plus haut qui sait descendre plus bas, *qui se humiliat exaltabitur.* As-tu déjà oublié le mot de l'Évangile !

Laisse donc là tes projets et tes folies, tes

montagnes sculptées et tes châteaux fantastiques. Tu as assez regardé le ciel et la mer.

Vite ! à l'atelier, mon maître; on t'a perdu dans l'esprit du pape.

La place de Saint-Pierre était encombrée, presque couverte des énormes blocs de marbre transportés de Carrare. Un dernier débarquement avait eu lieu au quai du Tibre, et Michel-Ange, qui vivait par habitude dans l'isolement le plus complet, ignorant ce qui venait de se passer à la cour pendant son absence, monta au Vatican pour demander l'argent qui revenait aux matelots.

On lui répond que sa Sainteté n'est pas visible.

Quelques jours après il se rend de nouveau chez le pape. Comme il traversait l'antichambre, un valet lui barre le passage et lui dit sèchement qu'il ne peut pas entrer.

— Malheureux ! tu ne sais pas à qui tu parles? (s'écrie un prélat qui avait reconnu Michel-Ange).

— Je le sais fort bien (réplique impudemment le laquais), et je m'acquitte de mes ordres.

— C'est bien (répond alors l'artiste indigné); quand le pape m'enverra chercher, vous lui direz que moi non plus je n'y suis pas.

Une heure après il partait pour Florence !

Mais Jules II n'était pas homme à laisser échapper ainsi de ses mains un artiste qu'il considérait comme étant à ses gages. En apprenant la réponse et la fuite de Michel-Ange, la colère du pape éclata. Cinq courriers l'un sur l'autre partent au galop pour ramener le fugitif. Voyant que les prières ne servaient à rien, les messagers de Jules voulurent employer la force ; mais Michel-Ange saute sur ses armes, et leur crie d'une voix terrible : — Si vous avancez, je vous tue. — Les messagers, intimidés, laissèrent Michel-Ange continuer son chemin.

La fureur du pape ne connut plus de bornes : il menaça de mettre Florence à feu et à sang, si on ne lui rendait pas son sculpteur. Soderini reçut trois brefs en trois jours : le premier promettait à l'artiste amnistie et pardon ; le second déclarait la guerre à la répu-

blique ; le troisième annonçait que, si Michel-Ange ne partait pas pour Rome dans vingt-quatre heures, tous les Florentins seraient excommuniés.

— Tu veux donc nous perdre tous (disait le pauvre gonfalonier tremblant de peur) ?

— Ah, ah ! répondait Michel-Ange, cela lui apprendra à me défendre sa porte !

— Mais je ne puis pas te garder ici, malheureux ?

— Eh bien ! je m'en irai chez le grand-Turc.

— Chez le grand-Turc ?

— Oui ; il me traitera mieux que le pape, j'en suis sûr. D'ailleurs il a l'intention de jeter un pont de Constantinople à Péra, et il m'a fait faire des propositions magnifiques.

— Va chez le diable, si tu veux, mais délivre-nous de la colère du pape.

Cependant Jules II, tenant sa parole, s'avançait à la tête d'une armée. Il avait pris Bologne, et montrait une grande joie de sa victoire. Michel-Ange, changeant tout à coup

d'avis, entra dans la ville conquise, et se présenta au pape.

Jules II était à table au palais *des Seize,* où il logeait provisoirement, lorsqu'on lui annonça l'arrivée du sculpteur. Il fit signe qu'on l'introduisît ; et, ne pouvant plus contenir sa colère à la vue du rebelle, il s'écria d'une voix altérée :

—Tu devais venir à nous, et tu as attendu au contraire que nous vinssions à toi !

Michel-Ange avait fléchi un genou ; mais, malgré cette attitude de soumission et de respect, on lisait sur ses traits plutôt l'orgueil que le repentir : sombre, muet, le sourcil froncé, il semblait dire au pape: *Non homini, sed Petro.*

Tous les témoins de cette scène tremblaient pour le pauvre sculpteur; mais on connaissait l'impétuosité du pape, personne n'osa prendre la parole : le seul cardinal Soderini, digne frère du gonfalonier, voulant conjurer l'orage, commença à présenter les excuses de l'artiste.

— Saint-Père, pardonnez à cet homme ; car il ne savait pas ce qu'il faisait : les artistes,

si vous les retirez de leur art, sont ainsi... ; s'il a péché, c'est par erreur, par ignorance.

Jules II n'y tint plus, et, frappant d'un coup de canne le maladroit cardinal, s'écria d'une voix de tonnerre :

— Comment, malheureux ! tu oses dire des injures à mon sculpteur ! c'est toi qui es l'ignorant et le pécheur, ôte-toi de mes yeux !

Et comme le pauvre prélat tout troublé restait à sa place, immobile d'étonnement et de peur :

— Jetez-moi cet indiscret par la fenêtre (ajouta le pape exaspéré).

Les valets eurent beaucoup de peine pour mettre l'Eminence à la porte.

Comme on voit, les Soderini jouaient de malheur.

Le soir même Jules II et Michel-Ange étaient les meilleurs amis du monde : les deux hommes s'entendaient à merveille, il fallait à un tel ouvrier un tel maître. Le pape posa pour son portrait, et partit pour Rome en priant le sculpteur de l'y rejoindre aussitôt sa statue finie.

— Songez, Michel-Ange, que mon tombeau vous attend, telles furent les dernières paroles de sa Sainteté.

Michel-Ange employa seize mois à cette statue colossale : c'étaient quinze mois de plus qu'il n'en fallait à ses ennemis pour renouer sourdement leur intrigue. Cette fois Bramante était à leur tête, et au nombre des rivaux qu'on opposait à Michel-Ange on comptait Raphaël.

Heureusement pour notre artiste, Jules II portait le même entêtement dans ses amitiés que dans ses antipathies. Plus on s'efforça de lui peindre Michel-Ange sous un fâcheux aspect, plus il s'obstina à le combler de sa faveur. La jalousie aveugle, la haine maladroite de ces hommes servit mille fois mieux Michel-Ange que n'eussent pu le faire l'amitié la plus franche et le plus généreux dévouement.

Les courtisans ne se tinrent pas pour battus, et, changeant tout à coup de tactique, au lieu de critiquer leur ennemi commun ils commencèrent à le louer outre mesure : seulement leurs éloges étaient plus perfides

et plus venimeux que leurs calomnies. Michel-Ange était un grand sculpteur : on l'exalta comme peintre. Ce moyen, tout grossier qu'il est, a réussi de tout temps. Le coup porta comme d'habitude : Michel-Ange ne perdit pas la grâce du pape, mais le pape oublia son tombeau.

Il y a dans la vie de cet homme extraordinaire, que nous essayons de faire connaître à nos lecteurs, un moment solennel et terrible dont nul drame humain ne saurait présenter l'équivalent. C'était en 1508. Michel-Ange, arrivé de Bologne, descend au Vatican, encore tout essoufflé de sa course, poudreux, couvert de sueur : le pape le reçoit dans ses bras, l'accable de bontés et de caresses.

—Et ma statue?

— Terminée. Le bronze est très-bien venu, le portrait de Votre Sainteté, trois fois plus grand que nature, respire la majesté et la terreur. Une épée nue brille dans votre main gauche, comme vous l'avez désiré.

— Et maintenant causons de nos grands

projets : tout ton temps m'appartient, je l'espère.

— Je suis aux ordres de Votre Sainteté.

Nouveaux témoignages d'amitié et de bienveillance ! Le pape se lève aussitôt, et, s'appuyant sur le bras de son artiste favori, s'empresse de lui montrer tout ce qui s'est fait en son absence : les constructions de San Gallo, les travaux de Bramante, les fresques de Raphaël. Michel-Ange, toujours équitable, même envers ses ennemis, ne tarit pas en éloges. Ils traversent la place de Saint-Pierre. Les énormes blocs de Carrare sont encore là, attendant, sollicitant presque le ciseau du grand sculpteur.

Enfin, après avoir parcouru en tout sens l'église, les jardins, le palais, Jules II et Michel-Ange entrent dans la chapelle Sixtine : le jour commençait à baisser. Le pape s'arrêta au milieu de cette vaste chapelle, et, levant sa main vers la voûte, laissa tomber ce peu de paroles, comme une chose parfaitement naturelle : Depuis la mort de mon oncle, la décoration de ce beau monu-

ment est restée inachevée dans la plus grande partie. Je veux qu'on dise : Jules II a terminé ce que Sixte IV avait commencé. — Voilà l'ouvrage que je te destine. Tu seras à la fois l'architecte, le peintre et le décorateur. A toi cette voûte immense ! remplis-la de fresques et d'ornements ; peuple-la d'innombrables figures. On n'a connu jusqu'ici qu'un seul côté de ton génie ; je veux que le monde apprenne, en admirant le plafond de la Sixtine, que Michel-Ange est aussi grand peintre qu'il est inimitable sculpteur.

Michel-Ange regarda le pape dans les yeux pour voir s'il parlait sérieusement.

— Eh bien ! tu ne me réponds pas (reprit le pape) ?

— Je crois n'avoir pas bien entendu (répliqua l'artiste étonné).

— Je t'ai choisi pour peindre à fresque le plafond de la chapelle Sixtine : as-tu compris cette fois ?

Votre Sainteté se rit de son pauvre serviteur.

— Comment cela, maître Buonarroti ?

— Mon métier est de manier le ciseau et le

maillet : je n'ai jamais peint de ma vie ; j'ignore jusqu'aux procédés mécaniques de la fresque. Il est vrai que j'ai dessiné un carton pour la salle du Conseil à Florence ; mais c'était un dessin : voilà tout. Comment voulez-vous qu'à mon âge je change tout à coup de carrière. Encore une fois cela ne saurait être sérieux, et Votre Sainteté veut sans doute m'éprouver ?

— J'ai dit, je le veux : c'est à toi d'obéir.

— Et moi je vous dis, Saint-Père, que cette idée n'est pas venue, qu'elle ne pouvait venir à Votre Sainteté. C'est un piége infâme que me tendent mes ennemis Si je refuse, je reste là dans un coin sans ouvrage et j'encours votre disgrâce. Si j'accepte, j'échouerai infailliblement et j'y perdrai le peu de réputation que j'ai acquise dans mon art. Eh bien ! non ; j'aime encore mieux endurer la colère de Votre Sainteté, que de m'exposer à une honte certaine : mon parti est pris, je pars à l'instant pour Florence.

— Cette fois nous y mettrons bon ordre (s'écria Jules, et il se retira brusquement, laissant l'artiste à son muet désespoir).

Ce qui se passa alors dans l'âme de Michel-Ange, il n'y a que Dieu et lui qui l'aient su ; l'histoire n'a pas d'exemple de pareilles tortures : s'il ne succomba pas à ce coup, c'est qu'il était doué d'une force surhumaine.

Figurez-vous un homme qui a déjà quarante statues dans la tête, qui n'a plus qu'à frapper sur le marbre pour voir jaillir et s'animer ses créations gigantesques, qui arrive heureux et confiant pour se mettre à l'œuvre ! Figurez-vous le même homme, par un effort sublime, inouï, désespéré, changeant tout à coup de place, de but, de moyens, oubliant son peuple de pierres, et invoquant tout un royaume nouveau d'ombres et de couleurs ; passant d'un art à l'autre dans l'intervalle d'une seule nuit ! Quelle lutte immense, quel magnifique spectacle ! C'est là le plus éclatant triomphe de la volonté humaine.

Le lendemain Jules II trouva l'artiste à la même place où il l'avait laissé la veille : il avait la tête baissée vers la terre, le regard fixe, les bras croisés sur la poitrine, et paraissait absorbé par une méditation profonde. Les souffrances de cette longue nuit avaient

bien laissé quelques traces sur ses joues flétries, sur ses yeux rouges et secs ; mais le feu du génie rayonnait sur son front.

— Eh bien (dit le pape) ?

— J'accepte (répondit Michel-Ange).

— J'en étais sûr. Crois-moi, Michel-Ange, tes ennemis, en croyant te nuire, t'ont ménagé un nouveau triomphe !

— Qu'on fasse venir Bramante pour construire les échafauds !

Pris dans ses propres filets, l'envieux architecte essaya du moins de faire partager les travaux de la voûte entre Michel-Ange et Raphaël, son propre neveu ; mais Jules II fut inébranlable. Bramante reçut sèchement l'ordre de préparer les planches et les cordes nécessaires pour la charpente des échafaudages.

Quant à Michel-Ange, il s'était enfermé la rage au cœur, la fièvre à la tête, et refusant de voir qui que ce fût au monde.

Lorsque tout fut prêt, le fougueux artiste montra ses dessins et voulut s'en remettre, pour l'estimation de son travail, à Julien de San Gallo, un de ses principaux ennemis.

Mais cette fois la haine et l'envie eurent aussi leur pudeur. San Gallo proposa la somme de quinze mille ducats, et le marché fut passé immédiatement.

Après quoi Michel-Ange se dirigea vers la Sixtine, et, adressant pour la première fois la parole à Bramante, lui dit avec un ton de hauteur et d'ironie insultante :

— Comment vous y prendrez-vous, maître, pour élever cet échafaud ?

— Mais comme l'art l'exige (répondit Bramante avec non moins de fierté).

— C'est-à-dire?

— C'est-à-dire, monsieur (puisque vous semblez ignorer les premières règles du métier que vous venez d'embrasser), que je ferai pratiquer des trous dans la voûte, que de ces trous je ferai descendre des cabestans, et que ces cabestans soutiendront le plancher mobile sur lequel vous travaillerez.

— A merveille, maître Bramante! mais me permettrez-vous une simple question?

— Faites.

— Comment boucherez-vous ces trous lorsque mes peintures seront terminées?

— On y pourvoira (répondit Bramante avec humeur).

— Michel-Ange haussa les épaules, et appelant à voix haute le maître charpentier :

— Maître (lui dit-il), prends tous les cordages, je te les donne : tu peux les vendre à ton profit, ce sera la dot de tes deux pauvres filles.

Puis il expliqua au pape, étonné, par quel mécanisme ingénieux et simple il entendait construire son échafaud, au moyen de contreforches détachées du mur, et sur le modèle qui a été suivi depuis pour tous les grands ouvrages.

Les jours suivants, il fit venir de Florence Jacques de Sandro, Ange de Donnino, Bugiardini, Granacci, enfin les peintres les plus connus dans la pratique de la fresque. Il les fit monter sur son échafaud, leur livra un pan de muraille, et les fit travailler à côté de lui. Deux ou trois heures lui suffirent pour être au fait du mécanisme qu'il ignorait. Il les paya largement, abattit ce qu'ils venaient de faire, se renferma seul dans la chapelle et ne voulut voir personne.

Sans aides, sans manœuvres, sans apprentis, il trempait lui-même sa chaux, faisait son crépi, broyait ses couleurs.

Ce qu'il dut dépenser de travail opiniâtre et de patience infinie pour vaincre les petits obstacles matériels qui ne tiennent qu'à la pratique d'un art, c'est incalculable et prodigieux : souvent un peu plus ou moins d'eau, une couche plus mince ou plus épaisse, la moindre misère enfin faisait moisir et tomber sa fresque à demi terminée.

Ce qui était un embarras sérieux et presque insurmontable pour le pauvre Michel-Ange, n'était qu'un jeu pour le savant San Gallo, et autres grands esprits de sa trempe; et pour peu qu'on eût voulu avoir recours à leur haute expérience et à leurs profondes lumières, ils vous auraient expliqué doctoralement les qualités du granit ou du *travertino*, la dose d'eau convenable pour bien pétrir un enduit, le temps strictement nécessaire pour le délayement et la dessiccation de la chaux. C'est ainsi que va le monde! Quoi qu'en ait pu dire le vieux Buonarroti, le grand Michel-Ange ne faisait qu'un maçon fort médiocre.

Mais le génie se joue des grandes comme des petites difficultés. Déjà la couleur et la chaux obéissaient au maître souverain, comme lui avaient obéi le marbre et le bronze : la matière domptée, il ne lui restait plus qu'à dérouler sa vaste épopée biblique, conçue en une seule nuit ! la pensée du Dante, le divin poète, incarnée sous une autre forme dans l'artiste divin, se traduisait en peinture. Même originalité de conception, même grandeur de style, même aspiration puissante vers la sublime unité. Tous les deux ont embrassé dans leurs vastes compositions la création universelle, l'ordre, la série des temps, depuis la chute des anges rebelles jusqu'au jugement suprême.

Je ne m'arrêterai pas à décrire le poème de la Sixtine à ceux qui ne l'ont pas vu, comme je ne traduirai pas l'épopée dantesque à ceux qui ne l'ont pas sentie. Ce serait parler musique aux sourds et couleurs aux aveugles.

Michel-Ange n'avait employé que vingt mois à son œuvre immense. Le jour où il descendit des échafaudages, ses yeux s'étaient

tellement habitués à regarder en haut, qu'il ne pouvait plus les tourner vers la terre ; touchant et douloureux symbole du génie, obligé de faire encore route avec les hommes après avoir habité quelque temps les régions célestes !

Au milieu des tourments de toute sorte qui assiégèrent Michel-Ange pendant cette grande épreuve, il faut compter aussi les impatiences, les ennuis, les menaces du bouillant pontife. Tout vieux et tout cassé qu'il était, cet homme indomptable montait à chaque instant sur l'échafaud, se glissait sous la voûte, grondait, conseillait, pressait le pauvre artiste, qui eût donné volontiers ce qui lui restait d'années à vivre, pour qu'on le laissât travailler en paix.

Un jour c'étaient des remarques sur l'emploi trop sobre des couleurs brillantes et sur la pauvreté des dorures.

Et l'artiste de répondre :

— Saint-père, les hommes que j'ai peints là-haut ne portaient point d'or dans leur temps : c'étaient de saints personnages qui

avaient l'amour de la pauvreté et le mépris des richesses.

Une autre fois c'étaient des plaintes et des exclamations sur la lenteur de l'artiste.

—Quand finiras-tu donc (s'écriait le pape)?

—Quand je serai satisfait (répondait Michel-Ange).

Enfin, comme la Toussaint approchait, le pape monta une dernière fois sur la charpente, et signifia brièvement au peintre qu'il voulait ce jour-là, lui, Jules II, à qui personne n'avait jamais résisté, dire la messe dans la chapelle.

— Mais si je n'ai pas fini ce jour-là (riposta l'artiste avec une égale impatience)?

—Si tu n'as pas fini... si tu n'as pas fini... je te ferai jeter à bas de cet échafaud.

—C'est qu'il est homme à le faire comme il le dit! pensa Michel-Ange, et le soir-même l'échafaud fut enlevé.

Je n'essaierai même pas de décrire l'impression foudroyante et terrible que fit ce chef-d'œuvre, lorsqu'il fut livré à l'admiration du public. Alors, comme aujourd'hui,

la voûte de la Sixtine fut considérée comme le prodige le plus étonnant de l'art humain : Michel-Ange avait trente-sept ans lorsqu'il acheva ces peintures.

Deux ans après, le pape mourut, et Michel-Ange pleura amèrement sa mort. Ces deux caractères étaient faits l'un pour l'autre, Jules II ne pouvait plus se passer de Michel-Ange. On raconte que, peu de temps avant la mort du pape, une scène fort vive eut lieu entre lui et Michel-Ange à l'occasion d'un congé que demandait le dernier pour aller voir la fête de Saint-Jean à Florence : scène qui se termina comme toujours par un redoublement d'amitié et de faveur. On assure même que le pauvre vieillard, sentant peut-être que sa fin approchait, et ne voulant pas laisser un souvenir amer au cœur de l'artiste qu'il avait estimé, lui fit faire de touchantes excuses, et lui envoya un cadeau de cinq cents ducats pour s'amuser pendant la fête.

Enfin Jules II est le seul qui ait osé gronder, menacer, maltraiter Michel-Ange. Il alla même un jour jusqu'à lever la canne sur lui ! Et cependant le grand artiste ne put jamais

se consoler de sa perte; et cependant, après son domestique Urbino, Jules II est sans doute l'homme que Michel-Ange ait le plus aimé sur la terre!

L'avénement de Léon X marque une époque de travaux stérilés, d'amers dégoûts, de sourdes persécutions dans la vie de Michel-Ange. Il était écrit que la destinée de cet homme se briserait de temps à autre comme un torrent sur le roc, pour rejaillir ensuite plus impétueuse et plus fière. Pendant neuf longues années nous n'entendons parler de Michel-Ange qu'à une occasion qui fait le plus grand honneur à son âme d'artiste et à ses sentiments de citoyen.

L'Académie de Florence avait envoyé des députés à Léon X, le suppliant de rendre à sa patrie les cendres de Dante Alighieri, l'auguste et malheureux exilé qui avait deux siècles auparavant rendu son dernier soupir à Ravenne. Dans ces jours d'inaction forcée, de sombre tristesse, Michel-Ange lisait les chants du poète florentin, traçant sur la marge à la plume tous les sujets qui frappaient son imagination: admirable chef-

d'œuvre qui serait d'un prix inestimable aujourd'hui s'il n'avait péri à la mer! Quel autre que Michel-Ange était plus digne de traduire et d'illustrer le Dante?

A la première nouvelle de la démarche qu'on allait essayer auprès du pontife, l'artiste s'émut. Ce fut avec un généreux élan, avec une vive et ardente sympathie qu'il s'associa à cette œuvre de réparation et de justice. Nous lisons au bas de la supplique originale, qui existe encore aux archives de Florence, ces nobles paroles :

« Moi, Michel-Ange, sculpteur, adresse la même prière à Votre Sainteté, de faire au divin poète un tombeau digne de lui. »

Hélas! faudra-t-il donc maudire Léon X, le Mécène tant célébré qui a donné son nom au siècle, pour ne pas avoir accepté l'offre du sculpteur, pour avoir privé le monde d'un tel monument?

Mais par quelle suite de contrariétés et d'intrigues Michel-Ange en était-il arrivé à n'avoir plus autre chose à faire qu'à lire et à commenter les vers du Dante? Il faut remonter à la source de ces tristes débats.

Jules II, un peu avant sa mort, avait fait promettre à son artiste qu'il se remettrait à son tombeau réduit à des proportions plus modestes. Les cardinaux Santi-Quattro et Aginense, nommés par le pape ses exécuteurs testamentaires, avaient reçu la promesse de Michel-Ange qu'il reprendrait aussitôt les statues qu'il avait commencées, comme pour donner un essai des différentes séries de figures qui devaient orner le monument. De ce nombre était le magnifique guerrier écrasant son captif, et qu'on appelle généralement du nom de *Victoire*, et la moitié de Saint-Pierre-aux-liens dont nous parlerons plus tard. Michel-Ange allait donc se livrer de nouveau à son art favori, lorsque Léon X intervint, et ordonna à l'artiste de le suivre immédiatement à Florence pour s'occuper de la façade de Saint-Laurent.

Quant à Jules II, puisqu'il était mort, il avait bien le temps d'attendre son tombeau.

Michel-Ange obéit. A peine a-t-il eu le temps de présenter un projet (nouvelle commission de Léon X), on oblige Michel-Ange à partir pour Carrare.

Nous l'avons déjà vu, le voyage lui portait malheur ! ce fut pendant son premier séjour à Carrare, qu'on le desservit auprès de Jules II, son second départ fut le signal de nouvelles attaques. Seulement, la première fois, on se contenta de dénigrer son talent; la seconde fois, on alla jusqu'à calomnier sa probité.

On persuada au pape (et cela fait honneur à la calomnie, quand on songe que ce pape était Léon X) que Michel-Ange, par de misérables calculs d'argent, préférait les marbres de Carrare à ceux de Seravezza en Toscane. Aussitôt l'ordre lui fut donné de commencer l'exploitation de nouvelles carrières.

Michel-Ange, avec une docilité surprenante chez un tel homme, quitte sur le champ Carrare, et se rend à Pietra-Santa. Il y perd des années entières, prend des peines infinies pour extraire les nouveaux marbres, pour ouvrir des routes praticables, et pour transporter les matériaux jusqu'au bord de la mer. Lorsqu'après tant de soins, après tant de labeurs, il arriva à Florence, le pape ne

songeait plus à Saint-Laurent, qui attend encore sa façade.

Cette fois l'artiste irrité se renferma dans sa hauteur, et ne daigna pas se montrer dans une cour où on osait si effrontément lui manquer de respect.

Ce fut vers la même époque (nous avons du moins tout lieu de le croire) qu'éclata cette discussion tristement célèbre entre Raphaël et Michel-Ange, les deux premiers génies de leur siècle ; discussion fâcheuse et regrettable sous tous les points, dont il faut absoudre la mémoire des deux illustres rivaux, et dont la responsabilité tout entière retombe sur ces hommes médiocres et jaloux qui se glissent, on ne sait comment, dans l'intimité des grands artistes pour flatter leurs passions et envenimer leurs querelles.

Les biographes rapportent que Michel-Ange, dans un mouvement de colère, se serait écrié, que la peinture à l'huile n'était qu'un art de femme, bon tout au plus pour les gens aisés et les paresseux. Il protégea visiblement Sébastien del Piombo, et dessina de sa propre main plusieurs tableaux coloriés seulement

par ce peintre : entre autres, la *Résurrection de Lazare*, que le bon frère Sébastien eut la naïveté d'opposer à la *Transfiguration* de Raphaël.

Sur ces entrefaites Léon X mourut empoisonné. Les arts, les lettres perdirent en lui un protecteur que Michel-Ange n'eût pas à regretter pour son compte. Pendant tout le temps de son pouvoir, le pape florentin s'était montré constamment hostile à son compatriote.

Adrien VI, Flamand d'origine, succéda à Léon. Mais ce fut encore pire pour notre artiste : le nouveau pape eut la singulière idée de faire jeter à bas le plafond de la Sixtine, sous prétexte qu'il ressemblait plus à un bain public qu'à une voûte d'église. Il fut même question de traduire Michel-Ange en justice, au sujet du tombeau de Jules II, pour lequel il avait touché des avances, et qu'il ne se hâtait pas de terminer. Le sculpteur, frémissant de rage, voulut courir à Rome ; mais le cardinal de Médicis, qui fut bientôt Clément VII, l'exhorta à prendre patience, et lui fit bâtir en attendant la bibliothèque et la

sacristie de Saint-Laurent, les deux premiers ouvrages d'architecture exécutés par Michel-Ange. Il avait alors quarante ans.

Cependant le duc d'Urbin, neveu de Jules II, trouvant les procédures trop lentes à son gré, eut recours à un moyen plus expéditif pour obliger Michel-Ange à reprendre le monument de son oncle. Il le fit menacer (comme cela se pratiquait de ce temps de justice sommaire) d'un bon coup de poignard entre les côtes, s'il ne se montrait pas plus docile et plus accommodant. On voit que ce bon duc d'Urbin entendait les affaires à merveille!

Clément VII, monté sur le trône pour le désespoir de Benvenuto Cellini, ayant appelé Michel-Ange auprès de lui, lui donna un conseil qui eût fait le plus grand honneur à un jurisconsulte. — Mon cher Buonarroti (lui dit le pape à l'oreille), au lieu de vous défendre, vous n'avez qu'à attaquer les héritiers de Jules II. Il est vrai que vous avez reçu des à-comptes; mais, au prix dont on paye aujourd'hui vos statues, l'argent que vous avez touché ne couvre pas les travaux que vous

avez faits. Amenez-les donc devant les tribunaux, et de débiteur vous deviendrez créancier.

— J'aime mieux terminer le monument (répondit sérieusement l'artiste, et il retourna immédiatement à Florence).

Déjà tout le monde était en armes, comme le dit Benvenuto ; une cohue de brigands, ramassés de tous les coins de l'Europe, se rua sur la ville éternelle, et la mit à feu et à sang. Cellini se vante d'avoir tué lui-même le connétable de Bourbon, chef de cette armée de vandales, d'un coup d'arquebuse à la tête.

Cependant Florence, par un effort désespéré et suprême, secoua une dernière fois le joug des Médicis : on s'assemble pour délibérer sur la forme du nouveau gouvernement, et c'est alors qu'au sein du conseil éclata cette motion unique dans l'histoire.

On proposa de nommer Jésus-Christ roi de Florence.

Le nouveau roi passa, comme on le pense, à une grande majorité. Cependant, par une opposition systématique qui fait le plus grand

honneur à l'extrême gauche de ce temps-là, on trouva dans l'urne du scrutin vingt boules noires.

Jésus-Christ fut donc proclamé roi de Florence, et l'on inscrivit aussitôt sur les drapeaux de la république :

Jesus Christus, rex Florentini populi, S. P. decreto electus.

Cette élection tout irréprochable qu'elle est au fond, et toute régulière qu'elle paraît dans la forme, ne laissa pas que de flatter médiocrement Clément VII. Il se hâta, nouveau Coriolan, de lancer sur sa patrie une avalanche de barbares, qui s'écriaient du haut de ces riantes collines d'où l'on aperçoit la ville des fleurs : — Prépare tes brocarts, ô Florence, nous venons les acheter à mesure de piques. — Alors commença cet admirable siége soutenu par treize mille hommes contre une armée qui en comptait plus de trente-quatre mille. Le peuple se défendit héroïquement pendant onze mois. Huit mille

citoyens périrent sur la brèche, mais ils tuèrent au pape quatorze mille soldats.

Michel-Ange n'hésita pas entre le peuple et la famille de ses bienfaiteurs : homme nouveau dans le comité des Neuf, et chef des fortifications de la ville, il fit le tour des remparts, et déclara que, si on ne prenait pas les mesures les plus énergiques, les Médicis entreraient quand ils voudraient ; mais le parti des nobles, qui méditait peut-être déjà la reddition de Florence, fit semblant de trouver ses précautions excessives, et accusa le grand artiste de lâcheté et de peur.

Michel-Ange ne tint pas à cet outrage, et, se faisant lui-même ouvrir une porte, se retira à Venise, comme autrefois le héros d'Homère sous sa tente.

Les envoyés de Florence ne tardèrent pas à le rejoindre ; ils le trouvèrent, comme toujours, triste, austère, rêveur au fond d'une des rues les plus isolées de la Giudecca ; on l'entoura, on le supplia, au nom de la liberté et de la patrie, d'oublier tous les torts que le gouvernement pouvait avoir envers lui. Michel-Ange voulut en vain résister : il céda,

ch, de retour à Florence, reprit ses fonctions de général et de stratégiste à la tête des défenseurs de la ville.

C'était trop tard : la dernière heure de l'indépendance italienne avait sonné ; Charles V avait jeté son épée dans la balance. L'artillerie grondait nuit et jour ; les plus braves étaient tombés sous le feu ennemi ; les vieillards et les femmes, minés par les souffrances, décimés par la faim, couverts de cendres et de deuil, s'assemblaient sur les places, ou se prosternaient dans les églises, jurant à Dieu de mourir avant que de se rendre.

Michel-Ange s'était retranché sur le clocher de San-Miniato. Deux canons, braqués sur les assiégeants et tonnant sans cesse, avertissaient l'ennemi. Michel-Ange sourit fièrement de cette attaque insensée, et du haut de l'entablement de la tour il fit couler jusqu'en bas des matelas de laine qui amortissaient les coups, et préservaient le monument de la fureur des vandales. Certes, si Florence avait pu être sauvée, Michel-Ange aurait eu cette gloire. Déjà sa fermeté, son

courage, les ressources de son vaste génie ramenaient l'espoir des assiégés, et jetaient la crainte et le doute dans le camp de l'ennemi, lorsque tout à coup on entendit dans les rues des cris d'alarme, des pleurs de femmes, et des imprécations de soldats. Malatesta était vendu aux Médicis, et l'infâme Valori avait livré sa patrie.

La capitulation qui ouvrit les portes aux nouveaux maîtres de Florence promettait une amnistie générale : on va voir comment les Médicis tinrent parole. Six des plus illustres citoyens eurent la tête tranchée. Les autres furent condamnés à la déportation ou à l'exil. On fouilla la maison de Michel-Ange, depuis les caves jusques au grenier ; mais l'artiste avait disparu, réfugié suivant les uns chez un ami, renfermé suivant les autres dans le clocher de *San Niccolo dell'Arno* : il dépassa les limites des Médicis, et défia la colère du pape.

Enfin Clément VII, fatigué de ce jeu, eut le bon esprit de comprendre que s'il arrivait à mettre la main sur l'artiste (ce qui d'ail-

tendu n'était pas facile ; il n'aurait qu'une tête de moins ou un prisonnier de plus ; tandis qu'en lui laissant la liberté et la vie, sa famille y gagnerait un monument de plus et aurait un ennemi de moins.

Ce fut donc cette fois le juge qui s'inclina devant le coupable : on lui fit faire toute espèce d'offres et de promesses, à la condition qu'il reprendrait ses ciseaux et s'occuperait sans aucun délai des monuments de Julien et de Laurent de Médicis.

Dans la sacristie de Saint-Laurent, comme dans tous ses chefs-d'œuvre, Michel-Ange a voulu sortir des routes battues ; génie impatient et souverain, il a dédaigné la règle, méprisé la tradition, brisé les entraves. Sa devise à lui, en peinture comme en sculpture, comme en architecture, est de n'imiter personne, et de ne point avoir d'imitateurs.

On voit au centre les deux tombeaux, l'un à droite, l'autre à gauche, adossés aux murs de la chapelle. La disposition et la décoration du tout s'harmonisent merveilleusement aux idées de la sculpture et à la dis-

position des statues. Sur chacune des tombes, aux deux côtés inclinés du couvercle, sont couchées deux statues allégoriques. Tout cela est simple et grand, rien ne trouble dans cette paisible retraite la méditation ou la prière. La pureté des lignes, l'harmonie de la composition, l'unité de l'ensemble, vous attirent et vous dominent par un charme singulier.

A droite c'est Julien de Médicis : c'est l'énergie, c'est la résolution, c'est la force ; à ses pieds sont couchés la Nuit et le Jour.

A gauche c'est Laurent : c'est la méditation, c'est le calme, c'est la pensée. Aussi cette statue admirable a été nommée *il Penseroso*. Les deux figures allégoriques couchées sur le tombeau de Laurent représentent, dit-on, le Crépuscule et l'Aurore. Va pour l'Aurore et le Crépuscule ! Ce que nous affirmons, c'est qu'on n'a jamais rien vu de plus parfaitement beau, dans l'idéal moderne, que ces quatre allégories et ces deux portraits de Michel-Ange : il ne s'agit pas de commentaires et d'analyses, ces six statues sont vivantes.

Entre les deux tombeaux Michel-Ange a

placé la Madone et l'enfant Jésus. Ce groupe magnifique n'est pas terminé : l'attitude et le mouvement de la Vierge sont admirables de naturel et de douceur; l'enfant Jésus a plus d'énergie et plus de grâce.

Tel est aussi le caractère général qu'on remarque dans la figure du Christ tenant la croix, exécuté par Michel-Ange vers le même temps, pendant son séjour à Rome, et placé dans l'église de la Minerve : dans cet ouvrage, un des plus achevés que nous ait laissés Buonarroti, le Sauveur des hommes respire plus de terreur que de confiance ; mais jamais, peut-être, l'imitation du corps humain n'a atteint sous le ciseau du grand sculpteur un degré de vérité plus complète et plus frappante.

La renommée de ce grand chef-d'œuvre franchit rapidement les Alpes : et nous avons sous les yeux une lettre de François Ier, adressée au sieur Michel-Ange Buonarroti, par laquelle le roi-chevalier supplie l'artiste de vouloir bien lui accorder la permission de mouler sa statue.

Voici textuellement cette lettre curieuse, qui honore également le roi qui l'écrit et l'artiste auquel elle est adressée.

« Sieur Michel-Ange,

» Pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelque besongnes de votre ouvrage, j'ai donné charge à l'abbé Saint-Martin de Troyes (François Primatice), présent porteur, que j'envoie par delà les monts, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faites à son arrivée, les lui vouloir bailler, en les vous bien payant (digne roi !), ainsi que je lui ai donné charge; et davantage vouloir être content, pour l'amour de moi, qu'il molle le Christ de la Minerve et la statue de Notre-Dame de la *Febbre*; afin que j'en puisse aorner l'une de mes chapelles, comme des choses qu'on m'assure être les plus exquises et excellentes en votre art.

» Priant Dieu, sieur Michel-Ange, qu'il vous ait en sa garde.

» Escript à Saint-Germain en Laye, le sixième jour de février mil cinq cent quarante-six.

» *Signé* FRANÇOIS.

» *Signé* LAUBÉPINE. »

Puisque nous en sommes aux éloges contemporains, après la lettre du roi citons quatre vers qu'on doit probablement à un homme du peuple, et qu'on trouva affichés contre la statue allégorique de la Nuit.

» La notte, che tu vedi in sì dolci atti
» Dormire, fu da un angel scolpita
» In questo sasso ; e, perchè dorme, ha vita :
» Destala, se nol credi, e parleratti.

Michel-Ange répondit par cet autre quatrain aux vers du poète inconnu :

» Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso,
» Mentre che il danno e la vergogna dura ;
» Non veder, non sentir m'è gran ventura :
» Però, non mi destar ! deh, parla basso !

Alexandre de Médicis, ivre d'orgies et de sang, régnait à Florence, en attendant que

Lorenzino, le Brutus du seizième siècle, vint délivrer sa patrie en égorgeant ce bâtard sur un lit de débauche.

Une page de Benvenuto (le lecteur connaît déjà notre prédilection pour les mémoires de l'orfévre florentin) nous fait assister à l'exposition de ce drame, et nous peint les deux personnages avec une vérité de couleurs à laquelle aucun récit ne pouvait atteindre.

— J'avais fini la médaille à ma manière (raconte Cellini), et je l'avais enfermée dans une petite boîte (c'était le portrait d'Alexandre); je dis alors au duc : Monseigneur, soyez tranquille, cette médaille sera bien supérieure à celle du pape Clément, et cela est bien naturel, car la médaille du pape est la première que j'aie faite; et messer Laurent, ici présent, qui est un homme d'un grand génie et d'un immense savoir, me donnera le sujet d'un beau revers pour votre médaille. A ces paroles Laurent répondit brusquement : Je ne songe à autre chose qu'à te donner un revers digne de Son Excellence. Le duc sourit, et, ayant regardé Laurent, lui dit : Laurent, faites-lui son revers, et il le gravera ici,

et ne vous quittera point. Je le ferai le plus tôt que je pourrai, répliqua vivement Laurent, et je compte faire une chose qui étonnera le monde. Le duc, qui le prenait tantôt pour un fou, tantôt pour un poltron, se tourna sur son lit, et fit beaucoup de ces paroles.

Après la mort du tyran, François Soderini s'écria en voyant Benvenuto : Voilà le revers de la médaille que t'avait promis Lorenzino!

Or le même duc Alexandre eut un jour fantaisie d'inviter Michel-Ange à monter à cheval pour faire avec lui le tour des remparts.

Buonarroti fit répondre à Son Excellence qu'il n'avait pas de temps à perdre, et partit immédiatement pour Rome.

A Rome un nouveau procès l'attendait : les procureurs du duc d'Urbin, avec cette ténacité qui a caractérisé les gens de loi de tout temps et de tous pays, avaient remis en train l'affaire du tombeau. De son côté, Clément VII, qui avait bien le droit d'avoir une volonté à lui, s'était promis qu'ils n'en viendraient pas à bout. Aussi ne manquait-il pas d'exhorter

l'artiste à lui-même ! ce que faisant, la bénédiction de Sa Sainteté lui serait octroyée.

Mais Michel-Ange, qui avait plus d'envie au fond du cœur de terminer le monument que de tomber dans les mains du duc Alexandre, s'arrangea avec les procureurs, c'est-à-dire qu'il en passa partout où ils voulurent, et se remit sérieusement au tombeau de Jules II.

Le dessin de ce mausolée, qui devait être à l'origine le plus grand monument de ce genre que les hommes eussent jamais vu, avait été réduit à cette simple façade en marbre adossée aux murs de l'église de Saint-Pierre-aux-liens.

Jules II avait lui-même choisi cette église pour l'endroit où il ferait placer son tombeau. Il aimait ce titre cardinalesque de Saint-Pierre-aux-liens, Sixte IV, son oncle, qui avait jeté les bases de la grandeur de sa famille, l'avait porté le premier ; lui-même avait été cardinal de *San Pietro in vincoli* pendant trente-deux ans, et, devenu pape, il avait transmis cette dignité aux plus chéris de ses neveux.

Parmi de ces fatalités qui s'attaquent aussi bien aux œuvres d'art qu'à la vie des artistes, toutes les influences divines et humaines vinrent s'opposer à l'achèvement de ce tombeau ; quelques réduites, quelques nouvelles qu'en fussent successivement les proportions.

De tous ces projets avortés, la seule statue vraiment digne de Michel-Ange, qui nous reste, est le Moïse ; et encore cette statue, tout admirable et terrible qu'elle est, arrachée à sa destination première, déplacée de son point de vue naturel, isolée de l'ensemble dont elle devait faire partie, ne produit-elle aujourd'hui que la moitié de l'effet qu'elle aurait dû produire élevée à vingt pieds de hauteur, assise élevatoirement au bord de l'immense tombeau entre le ciel et la terre, au milieu d'un cortége de prophètes et de sibylles, à la place que lui avait marquée le sculpteur.

Je plains les critiques qui ont voulu mesurer le génie à leur taille de nains : tant de grandeur les écrase. C'est ici qu'il faut sentir un lieu de raisonner. Rien dans le chef-d'œu-

vre ne rappelle un précédent quelconque, une idée reçue, une tradition même lointaine : rien ne ressemble au classique ni par la conception, ni par le style, ni par la forme. C'est un rêve étrange et colossal, traduit en marbre pendant une nuit d'insomnie et de terreur : c'est une inspiration biblique de la plus haute puissance, et telle que Dante lui-même saurait nous la décrire. Tout est surnaturel et formidable dans cette personnification sublime qui surpasse de cent coudées les héros des âges fabuleux.

Entrez dans l'église de *San-Pietro in vincoli*, seul, à la nuit tombante, contemplez, à la lueur incertaine du crépuscule, cette apparition surhumaine, et vous serez saisi d'un de ces épouvantements hyperboliques que produit sur une imagination fiévreuse la lecture de l'Apocalypse.

Le demi-dieu est assis dans sa majesté olympienne. Un de ses bras est appuyé sur la table de la loi, l'autre est ramené en avant avec la superbe nonchalance d'un homme qui n'a besoin que d'un froncement de sourcils pour se faire obéir de la multitude. Une

barbe épaisse et séculaire se répand par flots sur sa vaste poitrine, comme un torrent qui déborde. Le caractère agreste et primitif de ce grand pasteur de peuples est empreint dans chaque muscle de son corps, dans chaque pli de son vêtement. Le double rayon que la vision de Jehovah a laissé comme une marque indélébile sur le front du prophète, ressemble d'une manière frappante à la double corne acérée qui vient de percer la tête d'un bouc. Cet emblème d'énergie sauvage et de force animale ajoute je ne sais quoi d'étrange et de redoutable à la physionomie du colosse : car, en vérité, homme ou monstre, réalité ou symbole, cet être pense, et le peuple hébreu, comme l'a dit un poète, n'aurait pas eu tout à fait tort de se prosterner devant lui. Dieu lui eût pardonné peut-être.

Pendant que Michel-Ange travaillait à son Moïse, Clément VII, à l'exemple de Jules II, ne le laissait pas tranquille un seul instant : c'était une rage pour tous ces papes d'exiger de ce pauvre artiste toujours autre chose que ce qu'il était en train de faire. Pour ob-

tenir quelque répit, il fut promettre au pape qu'il s'occuperait en même temps du carton du *Jugement dernier*: mais Clément VII n'était pas homme à se payer de paroles, il surveillait l'ouvrage en personne, et Buonarroti était obligé de passer continuellement du ciseau au crayon, et de la plume au maillet. Le Jugement! le Moïse! voilà donc deux ouvrages de peu d'importance et qu'il est facile de mener de front! Et cependant il le fallait: Sa Sainteté n'entendait pas raison.

Un jour on vint annoncer à Michel-Ange qu'il ne recevrait pas sa visite ordinaire: Clément VII était mort. L'artiste respira tout juste le temps du conclave.

Le nouveau pape, Paul III, n'eut rien de plus pressé que de se présenter à l'atelier de Buonarroti, suivi pompeusement de dix cardinaux. On reconnaît bien là le nouvel élu!

— Ah ça (dit le saint-père d'un ton tout à fait décidé)! j'espère bien que d'or en avant tout ton temps m'appartiendra, maître Buonarroti?

— Que Votre Sainteté daigne m'excuser

(répartit Michel-Ange) ; mais je viens de signer un engagement avec le duc d'Urbin, qui me force à terminer le tombeau du pape Jules II.

— Comment (s'écria Paul III) ! voilà trente ans que j'ai un désir, et, maintenant que je suis pape, je ne pourrais le satisfaire?

— Mais le contrat, saint-père, le contrat !

— Où est-il ce contrat, que je le déchire?

— Comment (s'écria à son tour le cardinal de Mantoue, qui faisait partie du cortége) ! mais que Votre Sainteté regarde le Moïse que maître Michel-Ange vient d'achever, cette statue seule suffirait et au delà pour honorer la mémoire de Jules.

— Maudit flatteur (murmura tout bas Michel-Ange) !

— Allons, allons ! je prends l'affaire sur moi (dit le pape), tu ne feras que trois statues de ta main, d'autres sculpteurs se chargeront du reste, et je réponds du consentement d'Urbin. Et, maintenant, maître, à la Sixtine ! Il y a là un grand vide qui nous attend.

Que pouvait répondre Michel-Ange à une volonté si positive, si nettement exprimée? Il finit de son mieux ses deux statues de la Vie active et de la Vie contemplative (la Rachel et la Lia symbolique du Dante), et ne voulut pas tirer profit du nouvel engagement qu'on le forçait de subir; il déposa mille cinq cent quatre-vingts ducats, sur les quatre mille qu'il avait reçus, pour solder sur ses propres bénéfices le prix des travaux confiés aux autres artistes.

Ayant ainsi terminé cette malencontreuse affaire, qui lui avait causé tant de tracasseries et tant d'ennemis, Michel-Ange put enfin s'occuper exclusivement de l'exécution de son *Jugement dernier*, à laquelle il n'employa pas moins de huit à neuf ans.

Cet immense et unique tableau, où la figure humaine est représentée dans toutes les attitudes possibles, où tous les sentiments, toutes les passions, tous les reflets de la pensée, tous les élans de l'âme sont rendus avec une perfection inimitable, n'a jamais eu jusqu'ici, n'aura jamais de pendant dans le domaine de l'art.

Cette fois le génie de Michel-Ange s'attaquait tout bonnement à l'infini. Le sujet de cette vaste composition, la manière dont elle est conçue et exécutée, la variété admirable et la savante disposition des groupes, la hardiesse inimaginable et la fermeté des contours, le contraste de la lumière et des ombres, les difficultés, je dirais presque les impossibilités vaincues comme en se jouant et avec un bonheur qui tient du prodige, l'unité, l'ensemble, la perfection des détails, font du Jugement dernier l'œuvre la plus complète, le plus grand tableau qui existe. Cela est large et grandiose comme effet, et pourtant chaque partie de cette prodigieuse peinture gagne infiniment à être vue et étudiée de près; et nous ne connaissons pas de tableau de chevalet travaillé avec une telle patience, et fini avec un tel amour.

Le peintre ne pouvait choisir qu'une scène, quelques groupes isolés dans ce drame épouvantable qui se jouera le dernier jour dans la vallée de Josaphat, où toutes les générations seront entassées; et cependant, admirez la toute-puissance du génie! rien qu'avec un

seul épisode, dans un espace borné, et par la seule expression du corps humain, l'artiste a su vous frapper d'étonnement et de terreur, et vous faire assister réellement à la suprême catastrophe.

Au bas du tableau, à peu près vers le milieu, on aperçoit la barque infernale, souvenir Dantesque, emprunté à la tradition païenne, d'après laquelle le poète d'abord, le peintre ensuite se sont plu à revêtir un maudit de la figure et de l'emploi de Caron.

« Caron, le diable aux yeux de braise, rassemble d'un geste toutes les âmes, et frappe de son aviron celles qui s'arrêtent (1). »

Il est impossible de se faire une idée de la science incroyable déployée par Michel-Ange dans toutes les contorsions de ces damnés entassés les uns sur les autres dans la barque fatale : tout ce que la douleur, le désespoir, la rage peuvent produire sur les muscles humains de contractions violentes, de tortures visibles, de crispations affreuses, est rendu dans le groupe avec une évidence à donner le frisson aux plus insensibles. A gauche de

(1) DANTE, *Enfer*, III.

cette barque on voit l'ouverture béante d'une caverne : c'est l'entrée du *Purgatoire*, où quelques démons se désespèrent de n'avoir plus d'âmes à tourmenter.

Le premier groupe, qui s'offre naturellement à l'attention du spectateur, est celui des morts que l'éclat de la trompette éternelle a réveillés dans leurs tombeaux. Les uns secouent leur linceul, d'autres entr'ouvrent avec peine leur paupière appesantie par un si long sommeil. Il y a vers l'angle du tableau un moine qui montre de la main gauche le divin juge, et ce moine est le portrait de Michel-Ange.

Le second groupe est formé par les ressuscités, qui montent d'eux-mêmes au jugement. Ces figures, dont plusieurs sont sublimes d'expression, s'élèvent plus ou moins légères vers l'espace, suivant le fardeau des péchés dont elles vont rendre compte.

Le troisième groupe, toujours en montant, à la droite du Christ, est celui des bienheureux. Il y a parmi toutes les saintes, dont les unes montrent l'instrument de leur supplice, les autres les stigmates de leur martyre, une

tête admirable de beauté et de tendresse : c'est une mère qui protége sa fille, en tournant vers le Christ des yeux remplis de foi et d'espoir.

Au-dessus de la foule des saintes on voit un quatrième groupe d'esprits angéliques ; les uns portant la croix, les autres la couronne d'épines, instruments et attributs de la passion du Sauveur.

Le cinquième groupe, parallèle au quatrième que nous venons d'indiquer, est aussi composé d'anges. Tels nous les révèlent du moins l'éclat de leur jeunesse et la légèreté aérienne de leurs mouvements ; et ceux-là aussi portent comme en triomphe d'autres emblèmes de l'expiation divine : la colonne, l'échelle, l'éponge.

Au-dessous de ces anges et sur le même plan qu'occupent les saintes, à la gauche du Christ, est le chœur des justes, les patriarches, les prophètes, les apôtres, les martyrs ; ces saints personnages forment le sixième groupe.

Le septième est le plus horrible et celui dans lequel l'art de Michel-Ange se montre

dans toute son effrayante grandeur ; ce sont tous les proscrits, foudroyés par l'arrêt divin, et entraînés au supplice par les anges rebelles. Le spectateur le plus froid ne saurait résister à un tel spectacle : on se croit dans l'enfer ; on entend les cris de douleur et les grincements de dents des misérables qui, suivant la terrible expression Dantesque, désirent en vain une seconde mort.

Les huitième, neuvième et dixième, qui occupent le bas de la composition, sont formés, comme nous l'avons dit, par la barque de Caron, par la grotte du Purgatoire, et par les anges du jugement, au nombre de huit, soufflant de toutes leurs forces dans leurs trompettes d'airain, pour convoquer les morts des quatre coins de la terre.

Enfin, dans un onzième groupe, au centre à peu près de la partie supérieure du tableau, au milieu des deux foules de bienheureux, assis sur les nuages, le souverain Juge lance d'un mouvement terrible la malédiction sur les réprouvés : *Ite, maledicti, in ignem æternum.* La Vierge détourne la tête et frissonne ; à la droite du Christ est Adam, à sa gauche

OXFORD - TAYLOR

est saint Pierre : c'est la même place que leur avait assignée Dante dans son Paradis.

Cette œuvre immense fut découverte au public le jour de Noël 1541 : elle avait coûté huit années de travail. Michel-Ange avait alors soixante-sept ans.

Plusieurs anecdotes relatives à ce grand tableau sont parvenues jusqu'à nous.

On raconte que le pape, scandalisé de la nudité de certaines figures (nudité que fut chargé d'habiller dans la suite Daniel de Volterre), fit dire à Michel-Ange qu'il eût à les couvrir.

Michel-Ange répondit avec sa brusquerie ordinaire :

— Vous direz au pape qu'il s'occupe un peu moins de corriger mes peintures, ce qui est très-aisé ; et qu'il s'occupe un peu plus de réformer les hommes, ce qui est très-difficile.

On dit aussi que Biagio, maître des cérémonies de Paul III, ayant accompagné le pape dans une visite que Sa Sainteté voulut faire à la fresque de Michel-Ange, lorsqu'elle n'était qu'à moitié terminée, se per-

mit de dire aussi son opinion sur le tableau du Jugement.

— Saint-Père (dit le bon messer Biagio), si je dois exprimer mon avis, ce tableau me paraît plus digne de figurer dans une taverne que dans la chapelle d'un pape.

Malheureusement pour le maître des cérémonies, Michel-Ange se trouva derrière lui, et ne perdit pas un mot du compliment de Biagio ; à peine le pape fut-il sorti, que l'artiste irrité, voulant faire un exemple qui dégoûtât à jamais les critiques, plaça bien et dûment le brave messer Biagio dans son Enfer, sous le déguisement peu flatteur de Minos. C'était toujours le procédé de Dante, qui lorsqu'il avait à se venger de quelqu'un, de ses ennemis le damnait de son autorité privée.

Je vous laisse à penser les lamentations et les plaintes du pauvre maître des cérémonies, lorsqu'il se vit condamné de la sorte! Il se jeta aux pieds du pape, déclarant qu'il ne se lèverait pas avant que Sa Sainteté ne l'eût fait tirer de l'Enfer : c'était le plus pressant. Quant à la punition que méritait le peintre

pour cet affreux sacrilége, messer Biagio s'en remettait entièrement à la haute impartialité du Saint-Père.

— Messer Biagio, (répondit Paul III avec tout le sérieux qu'il put garder), vous savez que j'ai reçu de Dieu un pouvoir absolu dans le Ciel et sur la Terre ; mais je ne puis rien en Enfer ; aussi restez-y.

Pendant que Michel-Ange travaillait à son tableau du Jugement, il tomba de l'échafaud et se blessa gravement à la jambe : aigri par la douleur et pris d'un accès de misanthropie, le peintre s'enferma chez lui et ne voulut voir personne. Mais il comptait sans son médecin, et le médecin cette fois était au moins aussi entêté que le malade.

Cet excellent ministre d'Esculape se nommait Baccio de Rontini : ayant appris par hasard l'accident survenu au grand artiste, il se présente chez lui et frappe inutilement à la porte.

Personne ne répond. Il crie, il s'emporte, il appelle à haute voix les voisins, les domestiques : silence complet!

Il va chercher une échelle, la dresse contre la façade de la maison, et essaie d'entrer par les croisées : les fenêtres sont hermétiquement closes, et les volets sont solides.

Que faire? Tout autre à la place du médecin aurait quitté la partie; mais Rontini n'était pas homme à se décourager pour si peu. Il descend avec beaucoup de peine dans la cave, remonte avec non moins de travail dans la chambre de Buonarroti, et, moitié de gré, moitié de force, soigne triomphalement la jambe de son ami.

Il était temps : l'artiste, exaspéré par ses souffrances, était résolu à se laisser mourir.

A peine Michel-Ange avait-il terminé le Jugement, que Paul III, dont l'ambition paraissait grandir en raison du génie et de la renommée de Michel-Ange, voulut avoir aussi sa chapelle, comme Sixte IV avait eu la sienne. Il fit donc bâtir le nouveau monument par l'architecte San Gallo, et chargea Buonarroti de la décoration et des peintures, en lui recommandant toutefois de choisir ses sujets dans la vie des apôtres, et particu-

lièrement de saint Paul : c'était aussi une allusion à son nom.

La chapelle fut appelée Pauline ; et Michel-Ange, fidèle au programme du pape, y peignit deux tableaux que l'emplacement peu favorable et les dégradations souffertes font paraître bien inférieurs aux fresques de la Sixtine. Les sujets de ces deux tableaux sont le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul ; ce sont les derniers ouvrages en peinture de Michel-Ange.

Ses tableaux de chevalet sont fort rares.

Nous avons déjà parlé de son antipathie et de son mépris pour la peinture à l'huile.

Nous savons que Michel-Ange avait fait pour Alphonse, duc de Ferrare, un tableau représentant les amours de Léda. Lorsqu'il avait été question de fortifier Florence, Michel-Ange avait été envoyé à Ferrare pour y étudier le plan des fortifications de cette ville. Alphonse le reçut avec les plus grands témoignages de déférence et d'estime, lui montra les travaux, et s'entretint long-temps avec lui de forts, de contrescarpes et de tactique

militaire ; mais au moment où l'artiste voulut prendre congé :

« Vous êtes mon prisonnier (s'écria le duc en riant), et je commettrais une trop grande faute si je vous laissais partir sans obtenir de vous la promesse formelle que vous ferez quelque chose pour moi, statue ou tableau, peu m'importe ! pourvu que ce soit de la main de Michel-Ange. Ce n'est qu'à ce prix que vous obtiendrez votre liberté. »

Michel-Ange promit ; mais lorsqu'un aide-de-camp du duc Alphonse vint réclamer la promesse de la part de son maître, il s'y prit si gauchement que l'artiste, indigné de sa sottise, le renvoya durement et sans vouloir rien lui donner.

L'envoyé du duc, meilleur soldat apparemment que connaisseur, avait dit en voyant le tableau : *Quoi, n'est-ce que ça !* Il avait peut-être ajouté tout bas, le digne homme : Ce n'était pas la peine de me déranger pour si peu.

— Quel est votre état (demanda sévèrement Michel-Ange) ?

— Je suis marchand (répondit le courtisan voulant faire de l'esprit). C'était un coup

de patte donné aux Florentins, célèbres de tout temps par leur commerce.

— Eh bien! vous avez fait ici de mauvaises affaires pour votre patron : allez-vous-en comme vous êtes venu.

Puis, se tournant vers un des garçons de l'atelier, appelé Antoine Nini, il lui dit d'une voix radoucie :

— Mon cher Antoine, tu n'es pas riche, et tu as deux sœurs à marier; viens ici, prends cette Léda et vends-la pour ton compte.

Ce tableau fut acheté par François Ier, et on n'en a plus entendu parler.

Les autres tableaux qu'on cite comme étant de Buonarroti ont été peints en général sur ses dessins par Daniel de Volterre ou par Sébastien del Piombo. De ce nombre sont le Sommeil de l'enfant Jésus, la Prière au jardin des Oliviers, les Crucifix de Plaisance et de Bologne, la Flagellation de Naples, et la Déposition de Viterbe.

Mais il est temps désormais de considérer Michel-Ange sous le troisième aspect de cette

trinité de génie qui, incarnée dans un seul homme, le rend le plus complet et le plus prodigieux artiste qui ait jamais existé.

Trois cercles enlacés étaient la devise de Buonarroti, emblème parlant de cette triple couronne que lui a donnée la postérité.

Comme architecte, Michel-Ange nous a laissé la Sacristie et la Bibliothèque de Saint-Laurent, le Couronnement du palais Farnèse, l'Église de Saint-Jean des Florentins, le Capitole et la miraculeuse Coupole de Saint-Pierre de Rome.

Antoine de San Gallo venait de mourir, Raphaël et Bramante l'avaient précédé au tombeau. Michel-Ange atteignait sa soixante-douzième année, et il avait acquis plus que tout autre, après tant de travaux et tant de succès, le droit de passer les derniers jours de sa vie dans un vénérable repos, lorsque Paul III vint le supplier, presqu'au nom de Dieu, de prendre la direction de Saint-Pierre.

Voici à quelle occasion le pape avait songé à Michel-Ange, comme étant le seul homme

propre à se charger de cet immense fardeau. Peu de jours avant la mort de San Gallo, comme il avait été question de fortifier un des quartiers de Rome qu'on appelle le *Borgo*, Paul III voulut ouvrir une sorte de concours où plusieurs hommes célèbres dans les différentes branches des arts seraient admis à donner leur opinion. Comme de juste, San Gallo eut le premier la parole en sa qualité de premier architecte et de favori du pape. San Gallo développa donc son plan de fortifications avec cette morgue hautaine et ce ton d'assurance qui n'admettent pas la possibilité d'une objection.

Tous les autres membres de l'assemblée se rangèrent exactement du côté de l'architecte. Michel-Ange, interrogé à son tour, refusa d'abord de répondre; mais, pressé par le pape, il finit par donner un avis contraire de tous points à celui de San Gallo.

L'architecte furieux répondit avec l'orgueil d'un pédant et l'insolence d'un favori :

— Vous n'êtes pas compétent en ces matières, mon maître. Parlez-nous de statues et de tableaux, à la bonne heure! c'est là

votre état, vous n'êtes qu'un peintre et un sculpteur.

— Tout au contraire, monsieur (répliqua fièrement Michel-Ange), je sais peu de choses dans les arts dont vous parlez; mais pour ce qui est des fortifications, j'en sais un peu plus que vous et les vôtres.

Le plan de Michel-Ange fut adopté, et depuis ce jour le pape l'avait nommé *in petto* architecte de Saint-Pierre.

L'histoire de ce monument, qui est resté la plus grande merveille que les hommes aient élevée sur la terre, formerait à elle seule un volume. Constantin en posa la première pierre vers l'an 324. Honorius y fit mettre des portes d'argent massif en 626. En 846 les Sarrasins les emportèrent. Pendant les XIII^e^ et XIV^e^ siècles plusieurs papes firent réparer l'antique basilique. Nicolas V avait conçu le projet de rebâtir Saint-Pierre, sur les dessins de Léon Baptiste Alberti; mais, à peine les nouveaux murs étaient-ils hors de terre, que ce pape mourut, et tout resta dans l'abandon.

Enfin, le 18 avril 1506, Jules II, qui entrait alors dans sa soixante-treizième année, eut la gloire de poser la première pierre de la nouvelle construction. Bramante, Raphaël, Julien de San Gallo, fra Joconde de Vérone continuèrent successivement l'édifice : des sommes énormes, incalculables vinrent s'engloutir dans le gouffre de cette œuvre immense, qui paraissait destinée (moderne Babel) à n'être jamais terminée.

Lorsque Paul III eut recours, comme à une dernière ancre de salut, à la haute science, à l'austère probité de Buonarroti, l'entreprise de Saint-Pierre était devenue un champ ouvert à tous les trafics, à toutes les cupidités, à toutes les dilapidations. Cent cinquante ans de travaux et dix millions de dépense n'auraient pas suffi pour venir à bout de cette forêt de clochers, de coupoles, de flèches, de colonnes, de portiques, d'arcades, d'ornements de tous les goûts et de tous les âges, que l'avidité des architectes avait multipliés et entassés dans le projet multiforme.

Michel-Ange éloigna de lui ce calice tant qu'il put. Il savait à quels dégoûts, à quels

combats de toutes sortes était réservée sa vieillesse. — Dieu m'est témoin (s'écriait-il à Vasari) que c'est contre mon gré et uniquement par force que j'ai accepté l'entreprise de Saint-Pierre. — Dans une lettre à Ammannati, il disait en parlant de son modèle : — S'il l'emporte, je ne puis qu'y perdre beaucoup : c'est ce que vous me ferez plaisir de faire entendre au pape ; car je ne suis pas bien portant.

Mais malgré ses refus réitérés, force lui fut enfin d'accepter; il se fit présenter le modèle de son prédécesseur. Les élèves et les partisans de San Gallo, qui prévoyaient que l'avénement de Michel-Ange mettrait un terme à leur pillage organisé, en lui présentant les plans de leur maître, s'écrièrent avec amertume :

— C'est un pré où il y aura toujours à faucher.

— Vous dites plus vrai que vous ne pensez (répondit Michel-Ange); il ne manque à ce beau dessin qu'une chose : c'est l'unité.

En quinze jours il fit son modèle en relief, qui ne coûta que vingt-cinq écus. Il avait

fallu quatre ans pour exécuter le modèle de San Gallo, et il avait coûté 5,180 écus d'or.

Le lendemain du jour où fut exposé le nouveau plan de Michel-Ange, un décret *de proprio motu* du pape le nommait architecte et directeur en chef des constructions de Saint-Pierre.

Buonarroti n'exigea qu'une seule condition, et sur celle-là il fut inébranlable : c'est que ses fonctions seraient gratuites. Il voulait prêcher par l'exemple.

Armé des pouvoirs les plus absolus, l'austère et inflexible vieillard se présenta à Saint-Pierre. Il fit abattre l'ouvrage de San Gallo, et chassa sans pitié cette troupe honteuse d'intrigants et de pillards, comme le Christ avait chassé jadis les marchands de son temple.

De toutes parts le nouvel édifice s'élève, comme par enchantement, dans ses simples et majestueuses proportions, sur le plan d'une croix grecque. En trois années Michel-Ange banda les quatre nefs, termina les deux grands escaliers qui conduisent au sommet des voûtes, fortifia les arcs, renforça les piliers.

L'édifice grandissait à vue d'œil ; le but du

grand artiste était d'empêcher désormais tout remaniement, toute profanation que la cupidité ou l'envie auraient pu tenter contre son projet. Enfin Paul III, avant sa mort, qui arriva en 1549, eut la consolation de voir la forme de la grande basilique irrévocablement arrêtée.

La même ordonnance corinthienne régnait au dehors comme au dedans, les hémicycles des deux croisées, les compartiments des deux voûtes, leurs chapelles et les fenêtres qui les éclairent étaient terminés. Enfin on vit s'élever en pierre le soubassement extérieur d'où devait s'élancer au ciel, au moyen d'un seul rang de colonnes, cette admirable coupole, le *non plus ultra* de l'art humain.

Pendant dix-sept années consécutives, et quels que fussent d'ailleurs les contrariétés et les dégoûts de toute sorte éprouvés par Michel-Ange, soit par le changement des différents papes qui se succédèrent, soit par les calomnies et les cabales de ses nombreux ennemis, il ne cessa jamais de travailler avec autant d'activité que de désintéressement à cette grande œuvre, dont il regardait désor-

mais l'achèvement comme le plus sacré de ses devoirs.

Nous lisons dans une de ses lettres, par laquelle il répond aux offres et aux instances qu'on lui faisait de la part du grand-duc de Toscane, qui l'invitait à se rendre auprès de lui :

— Obtenez de sa Seigneurie, qu'avec sa permission je puisse suivre la construction de Saint-Pierre, jusqu'à ce que je l'aie amenée au point qu'on ne puisse plus lui donner une autre forme ; si je quittais auparavant, je serais la cause d'une grande ruine, d'une grande honte et d'un grand péché.

Son but fut atteint après sa mort ; cette immense voûte fut exécutée religieusement, sur son modèle, par Giacomo della Porta et Domenico Fontana.

On poussa à tel point le respect pour ce qu'on regardait avec raison comme la dernière volonté du grand artiste, que Pie IV destitua un Piero Ligorio pour s'être permis de s'en écarter.

Aussi, l'église de Saint-Pierre doit évidemment son existence à Michel-Ange ; et quoi-

qu'on l'ait prolongée par la suite en croix latine, le génie de Michel-Ange plane tout entier sur cette œuvre. C'est là le véritable tombeau que sa grande âme doit habiter, si elle vient jamais visiter la terre : c'est là le monument digne du grand artiste !

Malgré tant de gloire et tant de travaux, malgré une vie si remplie d'années d'épreuves et de triomphes, la vieillesse de Michel-Ange fut triste et désolée. Il survivait seul à son siècle. Bramante, San Gallo, Raphaël, tous ses compagnons, tous ses rivaux, tous ses ennemis étaient morts. Il avait vu s'élever et disparaître tant de princes, tant de rois, tant de papes ! Sombre et taciturne vieillard, il restait seul debout sur les débris de sa nation avilie, et (comble d'infortune) après avoir porté l'art au plus haut degré auquel un homme puisse atteindre. Il ne laissait après lui ni élèves, ni imitateurs, la seule postérité qu'ambitionne un artiste.

Dans ses heures de noire tristesse et d'inconsolable amertume, il secouait le poids des souvenirs en frappant à coups redoublés sur le marbre. Il ébauchait ainsi un dernier

groupe qu'il destinait à son tombeau. C'était toujours son sujet favori, le Christ mort sur les genoux de sa Mère. La pierre volait en éclats sous le poignet encore ferme de l'indomptable vieillard. Une ligne de plus, et c'en eût été fait; le marbre aurait été brisé, le groupe perdu. L'artiste en eût été quitte pour le donner à un de ses garçons d'atelier.

Sobre pour lui, généreux pour les autres, il vivait souvent d'un morceau de pain; il donnait des sommes énormes à ses neveux, à ses serviteurs, aux pauvres, surtout aux artistes. Apre au travail, ennemi du plaisir, sérieux, grave, austère, il aimait la solitude et fuyait les hommes; ne transigeait jamais avec ses devoirs; sévère envers les autres et plus encore envers lui-même; haïssant la lâcheté et méprisant la sottise. Sa vie est irréprochable d'un bout à l'autre: c'est une vertu stoïque, un caractère lacédémonien, l'âme de Caton, le génie de Phidias.

Il s'éteignit doucement d'une fièvre lente, le 17 février 1563, âgé de quatre-vingt-huit ans onze mois et quinze jours.

Son testament fut dicté en peu de mots:

« Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, mes biens à mes plus proches parents. »

Vasari nous a conservé son portrait :

— la tête ronde, le front carré et spacieux, les tempes saillantes, le nez écrasé (par le coup de poing de Torrigiani), les yeux plus petits que grands, d'un brun assez foncé et tacheté de points jaunes et bleus, le sourcil peu garni, les lèvres minces, le menton bien proportionné, la barbe peu épaisse, et se partageant en deux touffes égales vers le milieu du menton.

Michel-Ange était d'une taille moyenne, avait les épaules larges, et le corps bien proportionné, un tempérament sec et nerveux. Il n'eut que deux maladies dans le cours de sa longue vie. Sa complexion était saine et robuste.

On ne lui connut qu'un seul amour, et c'était plutôt un amour platonique, une admiration respectueuse et tendre pour Vittoria Colonna, cette femme célèbre à tant de titres, et qui a laissé un beau nom dans l'histoire de la poésie italienne. Michel-Ange se

reprochait amèrement de n'avoir pas osé lui baiser le front, au lieu de la main, la dernière fois qu'il la vit. Sa véritable passion était l'art.

Cet amour platonique inspira à Buonarroti plusieurs poésies dans le goût et dans le style de Pétrarque ; mais à travers cette limpide et transparente poésie, on sent percer je ne sais quoi de plus énergique et de plus arrêté : c'est la griffe du lion qui ne peut pas se cacher tout à fait.

L'affection la plus sérieuse de Michel-Ange est celle qu'il porta à son domestique Urbino. Malgré ses quatre-vingt-deux ans, il voulut le veiller tout le temps de sa dernière maladie, et passa plusieurs nuits à son chevet sans se déshabiller. Michel-Ange lui avait donné vingt mille francs pour qu'il n'eût pas à servir un autre maître.

Nous terminerons ce rapide essai sur la vie du grand homme par une lettre qu'il adressait à Vasari, après la mort de son pauvre Urbino. Ce peu de lignes feront connaître le cœur de Michel-Ange mieux que tout ce que nous pourrions ajouter : nous ne sau-

rions trouver un plus simple et plus touchant modèle de rare sensibilité et de mélancolie profonde.

« Mon cher monsieur Giorgio,

» Je puis mal écrire ; cependant j'essaierai de répondre à votre lettre.

» Vous savez que mon Urbino est mort. Dieu, en me l'enlevant, m'a donné un grand enseignement ; mais c'est pour moi une perte immense, une douleur infinie : tant qu'il a vécu, la vie m'a été chère ; en mourant, il m'a appris à mourir ; et j'attends la mort, non pas avec crainte, mais avec désir, avec joie.

» Je l'ai gardé vingt-six ans, et je l'ai trouvé rare et fidèle ; et maintenant que je l'avais fait riche, et que j'espérais qu'il allait devenir le soutien et l'appui de ma vieillesse, je l'ai perdu. Il ne me reste d'autre espoir que de le revoir en Paradis.

» La mort heureuse qu'il vient de faire m'est une preuve éclatante que Dieu a écouté mes vœux. Mon pauvre Urbino n'a eu d'autres regrets en mourant que de me laisser dans ce monde de trahisons et de misère.

Quoique la plus grande partie de moi, il l'ait emportée avec lui, et que ma vie ne soit désormais qu'une immense douleur,

» Je me recommande à vous.

» MICHEL-ANGE BUONARROTI. »

Après cela, pourquoi irons-nous répéter les pompes vaines du cercueil, et l'ostentation vaniteuse des princes, et l'enthousiasme commandé des poètes; tout le bruit importun qu'on a fait sur la tombe des grands hommes? Mieux eût valu enterrer Michel-Ange au pied d'un autel, et lui laisser pour tout monument ce beau groupe *della Pietà* qu'il sculptait dans les derniers jours de sa vie!

Quel mausolée peut être digne d'un tel homme?

La postérité sait son histoire en trois mots, et peut l'apprécier. Dans un même jour et d'un triple regard, il a laissé dans trois arts différents les trois plus grands ouvrages qui existent: le Jugement, Moïse et la Coupole de Saint-Pierre!

Et maintenant nous pourrions bien, de

scalpel de la critique à la main, gravir les hauteurs qu'atteignit, il y a trois siècles, le terrible prédestiné. Nous pourrions, comme ces esclaves mêlés à la pompe triomphale des généraux et des empereurs romains, crier, voix à l'écho retentissant (car dans notre époque surtout tout injurieux écho retentit): Michel-Ange, tu n'es qu'un homme! Mais, à notre avis, ce serait une suprême profanation. Il y a dans le paradis de l'art deux demi-dieux que leur génie surhumain a fait si resplendissants, que leurs taches, semblables à celles du soleil, se perdent dans la fulgurante lumière : l'un est le vieux et terrible Michel-Ange, l'autre est le jeune et beau Raphaël.

TITIEN VECELLI.

Au nom seul de Titien, ce Rubens de l'Italie, ce peintre enthousiaste et passionné de la couleur et de la forme, mille idées de volupté, de plaisir et d'amour se réveillent dans les cœurs les plus froids, dans les imaginations les plus engourdies. Ce ne sont plus les hautes conceptions de Léonard, ni les vierges idéales de Raphaël, ni les formidables dessins de Michel-Ange.

Le temps des suaves rêveries, des aspirations célestes, des épouvantements bibliques est passé; nous sommes en pleine renaissance, en pleine orgie, au milieu de cette Venise ardente et sensuelle, et ivre comme une fille

de joie. Ce sont des Vénus aux contours voluptueux, des Bacchantes aux poses lascives, de royales courtisanes à la beauté éclatante, aux dévorantes ardeurs; ce sont de frais paysages remplis d'ombres et de mystères, des groupes d'enfants nus se jouant sur un sable d'or ou sur un gazon d'émeraudes; ce sont des chœurs mélodieux et invisibles, chantant des hymnes tout empreints de la poésie d'Horace et de Tibulle; ce sont de blondes chevelures ruisselant sur des reins d'albâtre; c'est une exubérance de chairs bondissantes à donner le frisson aux anachorètes de la Thébaïde; c'est la pourpre, c'est le sang, c'est la vie.

S'il est vrai, comme nous croyons l'avoir prouvé, que Michel-Ange est le Dante de la peinture italienne, Titien en est l'Arioste.

Nous n'étonnerons pas nos lecteurs, habitués qu'ils sont aux brusques revirements de la mode, en leur avouant, dès le début de cette notice, que le roi des coloristes vénitiens a été dans ces derniers temps en butte à toutes sortes d'injures de la part des Néo-Byzantins, s'il nous est permis de créer ce mot pour désigner cette classe de fanatiques

qui sont dans l'art ce que les néo-catholiques sont dans l'ordre moral.

Il est de toute évidence que ceux qui n'apprécient dans le corps que le squelette, qui n'adorent que le gris dans la couleur, doivent préférer Giotto à Titien, et Cimabué à Giorgione. Grand bien leur fasse!

Quant à moi, je le confesse en toute humilité, quoique j'aie renoncé pour ma part et tout comme un autre, par la bouche de mon parrain, à la chair, à Satan et à ses pompes, je ne crois pas avoir contracté implicitement l'obligation de mettre à l'index les tableaux de Titien et de Rubens. Je pousserai plus loin la franchise, en proclamant tout haut ma prédilection pour les écoles vénitienne et flamande. Ce que l'on verra bien du reste dans les biographies qui vont suivre.

Titien Vecelli est né en 1477, dans la Pieve, petit château situé sur la frontière de Friuli, chef-lieu des sept communes de Cador.

Ici l'imprimeur Didot, que j'ai entre autres sous les yeux, se lance à perte de vue dans une phrase interminable que je ne me sens

pas l'haleine de poursuivre jusqu'au bout, pour prouver que la Piève est entourée de hautes montagnes, de vallées profondes, de torrents, de précipices dont je fais grâce au lecteur, comme aussi des dispositions naturelles et presque innées de l'enfant, des prodiges qui accompagnèrent sa venue au monde, de son horoscope enfin, que tout biographe un peu distingué se croyait alors en devoir de tirer pour l'homme dont il allait raconter la vie.

Titien a cela de commun avec Michel-Ange qu'il est né gentilhomme. Son père s'appelait Gregorio Vecelli; ses aïeux remontent, dit-on, au douzième siècle, et notre artiste eut le privilége de pouvoir se choisir un patron sans sortir de sa famille : saint Titien, évêque d'Oderzo, était un Vecelli.

On remarquera en passant que Titien est un nom de baptême; à ces causes il ne peut être précédé d'un article, dire *le Titien*, comme on en a généralement l'habitude, c'est commettre la même faute que si l'on disait *le Raphaël* ou *le Michel-Ange*. Ce n'est du reste qu'un péché véniel contre la gram-

naire; et comme l'usage a tout prendre excuse et justifie les coupables, notre absolution leur est acquise et octroyée d'avance.

Titien n'avait pas dix ans, que déjà, à en croire les biographes, il donnait des preuves non équivoques de son merveilleux génie. On sait avec quelle ardeur d'investigations et avec quel aplomb de certitude, les faiseurs de notices, ces prophètes après coup, recherchent dans l'enfance des grands hommes tout ce qui aurait pu faire deviner ce qu'ils seraient un jour.

Un détail très-curieux et qui sort un peu de la banalité de ces pronostics calqués les uns sur les autres, nous a été précieusement conservé.

Tous les gamins, deux qui deviendront de grands peintres, comme ceux qui ne seront rien du tout, commencent par barbouiller, les uns à la craie, les autres au chaibon. Ici se révèle déjà le prodigieux instinct de Titien pour la couleur. Dédaignant dès ses premières années le trait et le dessin, il s'en allait dans les jardins, dans les prés, le long des haies, cueillant les fleurs les plus belles et les

plus éclatantes. Il les admirait, les comparait, s'enivrait de leur vue. La blancheur du lis, l'incarnat de la rose, la pourpre de l'œillet, les mille nuances de ces vivantes pierreries le plongeaient dans une muette extase. Le parfum n'était qu'un luxe, je dirai presque un défaut, pour cet étrange enfant qui devait être un jour le plus grand coloriste de son siècle.

Une fois en possession de cette immense et magique palette que la nature a semée dans les champs, le petit Titien n'avait plus besoin ni de crayon ni de plume pour esquisser ses figures. Il pressait tout bonnement le suc de ses plus belles fleurs, et la fresque était aussitôt conçue qu'exécutée. Les habitants de Cadore purent ainsi admirer long-temps une très-jolie tête de vierge que le jeune Vecellio avait peinte sur un chapiteau, par ce procédé aussi simple que charmant. On venait la voir de tous les côtés, et ce fut je ne sais quel envieux et brutal architecte qui fit jeter à bas la peinture, le chapiteau et la façade, tous prétextes qu'ils gênaient le passage.

Une autre particularité, qui a paru digne

de remarque aux admirateurs du grand peintre, c'est que l'homme qui passe pour lui avoir donné les premières leçons de son art est un certain Antoine Rossi qui n'est pas sans quelque valeur, et dont il reste à Cadore deux ou trois épreuves à la détrempe, entre autres une Vierge sur son trône entourée de petits anges qui ne manquent pas de correction et de grâce. Au bas de ce petit tableau, qu'on conserve religieusement dans l'oratoire de M. Zamberlani, on lit en toutes lettres l'inscription suivante: *Opus Antonii Rubei.* Or, je vous le demande, quelle bonne fortune pour les étymologistes qui ont foi dans la prédestination des noms propres! Titien, le précurseur de Rubens, a eu pour premier maître Antoine Rossi. En italien c'est exactement le même nom rendu immortel par le Michel-Ange néerlandais. Ne dirait-on pas que la Providence s'en est mêlée?

Mais laissons le côté merveilleux et poétique, pour aborder franchement l'histoire. Il est certain qu'après avoir reçu quelques conseils de Sébastien Zuccati, le jeune Titien fut envoyé par son père à Venise pour faire de

sérieuses études sous la direction de Jean Bellini. Les deux frères Bellini, Jean et Gentile, liés par la plus tendre amitié quoique séparés d'atelier et d'affaires, avaient alors la réputation d'être les dessinateurs les plus corrects et les plus purs de l'école vénitienne, à laquelle, comme on sait, on a de tout temps reproché de pécher par le dessin. Jean se distinguait surtout par une ardeur de nouveauté et par des idées de progrès qui ne laissaient point d'étonner chez un homme foncièrement classique et dévot. Rien de plus commun que ces contrastes chez les fortes natures. D'un côté le génie les entraîne et les porte malgré elles vers tout ce qui est grand, vers tout ce qui est beau, vers tout ce qui est neuf; de l'autre les préjugés les retiennent, la règle les enchaîne, l'autorité les arrête. Le cœur bat; la tête raisonne: A quoi bon avoir des ailes au front quand on a du plomb aux pieds!

Comme il n'entre point dans notre plan d'écrire la biographie de Bellini, nous ne pouvons résister à l'envie de raconter une anecdote qui montre à quel point les élans de l'âme étaient en guerre ouverte avec les

prescriptions de l'école chez ce peintre austère et compassé; d'ailleurs mieux on aura connu le maître, mieux on connaîtra l'élève.

On avait peint jusqu'alors à la détrempe. Tout à coup un bruit se répand sur la place Saint-Marc qu'il vient d'arriver à Venise un peintre sicilien nommé Antonello de Messine, et possesseur de secrets admirables pour préparer et broyer les couleurs. La nouvelle est colportée d'atelier en atelier, et n'y trouve que des incrédules ou des détracteurs. Gentile lui-même n'hésite pas à traiter le Sicilien d'aventurier et de charlatan. Mais son frère mieux avisé, au lieu de mêler sa voix à ce chœur de railleries et de reproches, dont on accable en général les novateurs, se prit à réfléchir profondément, et n'eut plus qu'une pensée, ce fut celle de s'emparer du secret, d'étudier le procédé d'Antonello.

Une fois son projet arrêté, rien ne lui coûta plus pour atteindre son but. L'ardeur de l'artiste l'emporta sur les scrupules du dévot. Il ne recula pas devant la ruse et le mensonge, et voici comment il s'y prit pour surprendre le secret de son rival.

Un jour Jean Bellini mit son plus riche pourpoint de satin, sa plus belle toque de velours, ses plus blanches plumes et son médaillon le plus artistement travaillé. Quant à l'air noble et dégagé, quant aux façons de gentilhomme et de cavalier, il n'eut rien à changer à sa manière d'être habituelle; car rien ne ressemble plus, pour l'élégance et pour la noblesse, aux beaux seigneurs vénitiens de cette merveilleuse époque que les peintres qui nous en ont laissé les portraits.

Ainsi déguisé, notre artiste se présente à l'atelier de son confrère, et le prie en grâce de faire au plus vite son portrait, pressé qu'il était de quitter Venise pour un assez long voyage. Quant au prix, le gentilhomme s'engagea d'avance à le laisser fixer par le peintre lui-même. Antonello, trompé par la bonne mine de l'inconnu, n'eut garde de laisser échapper une si belle occasion, et répondit à sa seigneurie que si elle daignait poser rien ne l'empêchait de commencer immédiatement son esquisse. Il s'y mit en effet, et en moins de deux heures les contours étaient

tracés. Antonello avança assez la tête pour que le gentilhomme pût se reconnaître; mais ce qui paraissait étonner beaucoup l'inconnu c'était le ton des chairs et une certaine *morbidezza* de coloris dont on n'avait pas d'exemple jusqu'alors.

— Ah! ah! fit le Sicilien d'un air capable, je sais ce qui occupe votre seigneurie; ceci tient à un procédé que j'ai inventé et dont vos peintres vénitiens ne se doutent pas seulement.

Antonello se vantait évidemment. Il n'avait pas inventé la peinture à l'huile. Il l'avait apprise en Flandre chez Jean de Bruges.

— Et il y aurait de l'indiscrétion à vous demander en quoi consiste ce nouveau procédé? répondit le gentilhomme, qui ne perdait pas un mouvement de son confrère.

— Nullement. Voyez-vous ce flacon, monseigneur?

— A merveille.

— Ce flacon contient une espèce d'élixir très-coûteux, extrait par moi de certaines herbes qu'on trouve dans les environs de

l'Etna. On verse quelques gouttes de cette liqueur dans une soucoupe. On trempe le pinceau dans la soucoupe, et l'on produit des tons qui ont toute l'apparence de la vie.

— C'est singulier, fit le gentilhomme de son air le plus naturel, j'aurais cru que votre élixir était tout bonnement de l'huile de lin.

Antonello rougit, et regarda fixement l'inconnu ; mais comme rien ne décelait ni dans la voix ni dans l'attitude de ce dernier qu'il attachât la moindre importance à sa découverte, le Sicilien s'étendit longuement sur les qualités et sur les vertus secrètes de son liquide, et sur les soins infinis qu'il fallait prendre pour l'extraire et pour l'employer. Bellini fit semblant d'être parfaitement convaincu et l'on parla d'autre chose.

Deux jours après, le portrait à l'huile était fini ; le gentilhomme le paya largement, et l'emporta : le tour était fait.

Il est possible que Jean Bellini ait passé le reste de sa vie à prier Dieu de lui pardonner

son mensonge ; mais il avait appris la peinture à l'huile.

Ce fut à cette époque justement que Titien fut envoyé par son père chez Bellini. Le bouillant jeune homme ne pouvait tomber plus mal à propos. Dans son ardeur d'expiation et voulant sanctifier par l'usage un secret qu'il devait à la ruse, Bellini avait décidé de ne prendre que des sujets de dévotion et de pénitence. Jamais il ne s'était montré si sévère dans le choix et l'exécution de ses tableaux. C'étaient des moines d'une maigreur effrayante, des martyrs dans toutes les angoisses et les convulsions de leurs tortures, des vierges au front désolé, aux joues creuses, aux yeux remplis de larmes et de douleur. Sans doute on ne pouvait voir ces saintes images sans être ému de pitié, pénétré de repentir ; sans doute, Jean Bellini eut la gloire d'enrichir plus d'un couvent par les pieuses offrandes que venaient déposer les fidèles au pied de ses tableaux, de convertir plus d'un pécheur endurci, par la contrition profonde, par l'humilité sincère et par l'édifiante charité que respiraient de leurs

toiles ces sombres cénobites, ces belles et illustres pénitentes.

Mais songez quelle triste mine dut faire ce pauvre Titien, tout bouillonnant de jeunesse, de liberté et d'amour, lorsqu'il se vit claquemuré dans cet austère atelier au plafond gothique, aux noires parois, aux étroites ogives, entre deux filières de saints squelettes et de madones jaunies ! Autant eût valu l'enfermer dans un couvent, le jeter dans un cachot, le descendre tout vivant dans une tombe ! Aussi le pauvre garçon n'avait-il pas assez de regrets pour ses chères montagnes, pas assez de larmes pour ses belles vallées fleuries où il allait ramasser si joyeusement ses couleurs, pas assez de soupirs pour sa riante chambrette de la Pieve, nid aérien d'où il contemplait tous les soirs au soleil couchant, avec les yeux d'un artiste déjà vieux et le cœur d'un amoureux de vingt ans, un immense et poétique horizon.

Effrayé de l'imagination brûlante et des tendances sensuelles de son élève, Jean Bellini le soumit à un régime plus sévère que

les autres. Les vierges et les madeleines, quelle que fût la sécheresse de leurs contours, la roideur de leurs poses, lui furent absolument interdites. A peine si on lui permit les petits anges jouant du luth ou de la viole. Mais le saint Sébastien percé de flèches, le Job sur son fumier, le saint Antoine moins la tentation devinrent sa ration journalière. Encore une fois, pauvre Titien! lui qui ne rêvait que vénus et bacchantes, que soie et velours, que riches seigneurs et royales courtisanes; il fallut se résigner.

Nous avons de lui plusieurs tableaux qui appartiennent à cette époque. Un je ne sais quoi de vaporeux, de tendre, de charmant s'y fait jour malgré les ordres du maître. C'est d'abord l'ange Raphaël tenant par la main le petit Tobie, tel qu'on le voit encore dans l'église Sainte-Catherine à Venise; ce sont plusieurs portraits sur bois, suivant l'usage adopté communément alors; c'est une crèche, où il n'a pu se défendre de mettre un peu de sa grâce; c'est une Vierge assez maigre flanquée de saint Roch et de saint Sébastien, le tout à la détrempe, dont il fit don

à la paroisse de sa commune, et grand nombre de peintures dans le même style et de la même manière dont le catalogue serait trop long et trop monotone.

Comme tous les maîtres qui font leur métier en conscience, Jean Bellini s'appliqua avec persévérance, avec zèle, avec obstination, à faucher dans cette riche et féconde nature, tout ce qu'elle avait de trop jeune, de trop vigoureux, de trop luxuriant. Il émonda soigneusement le jeune arbre qui lui avait été confié ; puis, voyant que cela lui réussissait à merveille, et quittant la serpette pour le rabot, il se mit en devoir de faire disparaître les aspérités et les nœuds de ce robuste et glorieux rejeton, dont il avait déjà coupé les branches et les fleurs. Il en avait fait un tronc, il voulait en faire une planche. Ce à quoi Titien s'opposa de toutes ses forces.

Sur ces entrefaites, il arriva un de ces événements desquels dépendent quelquefois, sans qu'on s'en doute, la destinée d'un homme et l'avenir d'un artiste. Bellini reçut dans sa boutique, au nombre de ses élèves les plus as-

sidius, un jeune homme de Castel-Franco, on l'appelait Georges tout court.

C'était un grand et beau garçon, de haute taille, d'une noble tournure et d'une prestance herculéenne, un de ces hommes heureusement doués par la nature qui n'ont qu'à se montrer pour captiver de gré ou de force la sympathie de tous ceux qui les entourent. Brave, enjoué, spirituel, railleur, mais d'un cœur excellent, d'un caractère aimable, d'un courage à toute épreuve, il fut accueilli par ses camarades à bras et à cœur ouverts, comme un ange envoyé par le ciel pour faire diversion aux ennuis de l'atelier, à la monotonie claustrale de l'école de Bellini. Plus d'une fois le maître se repentit de n'avoir pas fermé sa porte à ce hardi tapageur. Mais, dominé par les nobles qualités de son élève, admirant, dans toute la candeur et la probité de son âme, le talent très-réel dont il donnait des preuves, attiré secrètement vers lui par le désir irrésistible qu'il portait vers tous ceux qui se distinguaient dans l'art, Jean Bellini tolérait ses escapades, et fermait les yeux sur ses défauts, non sans les lui faire payer toutefois par de

longs sermons et de sévères réprimandes. Georges courbait la tête en silence et prenait un faux air de résignation, tant que l'orage grondait ; mais dès qu'il apercevait du coin de l'œil un rayon de soleil prêt à poindre sur le front du maître, il relevait ses beaux cheveux noirs, fixait sur le terrible prédicateur ses grands yeux étonnés, et d'un mot, d'un sourire, d'un geste ramenait la gaieté dans l'atelier. Les élèves l'avaient surnommé Giorgione, à cause de sa force, de sa bonne humeur et de l'ascendant qu'il avait pris sur eux tous. La postérité a confirmé ce nom.

On devine qu'un tel homme devait devenir immédiatement l'ami, le compagnon, le frère, le modèle de Titien. Comme tous les cœurs jeunes et enthousiastes, il s'éprit d'une admiration sans bornes, d'une vive amitié pour Giorgione. On ne pouvait les voir l'un sans l'autre. Si Giorgione choisissait un sujet, Titien la copiait, l'imitait ou le reproduisait aussitôt. La manière franche et hardie de son camarade, ses tons chauds et vigoureux, ses contrastes habilement ménagés d'ombre et de lumière, mais surtout la vivacité, la

grâce, la douceur de ses figures, la délicatesse, le moelleux, la transparence de son coloris, lui souriaient beaucoup plus que le dessin correct mais froid de Bellini. Ce fut toute une révélation impérieuse et soudaine pour le génie de Titien. Égaler, surpasser Giorgione, voilà son but, sa seule et légitime ambition.

Un jour que les deux amis se promenaient bras dessus, bras dessous, dans les rues de Venise, comme ils en avaient pris l'habitude, ils rencontrèrent des jeunes gens de leur connaissance, c'étaient des sculpteurs. La conversation tomba d'abord sur un cheval de bronze d'André Terrochio, c'était le succès du jour. Lorsque chacun eut émis son opinion, plus ou moins favorable, sur le nouvel ouvrage, on en vint à discuter lequel des deux arts, de la peinture ou de la sculpture, méritait la prééminence.

— La réponse me paraît bien simple, fit le plus jeune des nouveaux venus, et je ne sais vraiment s'il y a quelqu'un qui puisse en douter sérieusement.

— Et lequel des deux arts vous paraît donc le plus digne ? demanda Giorgione avec son air railleur.

— Parbleu ! la sculpture.

— Ah ! et pourquoi cela, mon maître ?

— Parce que c'est un art plus difficile, répondit le premier statuaire.

— Parce que c'est un art plus durable, ajouta le second.

— Parce que c'est un art plus complet, acheva le troisième.

— Messieurs, vous êtes en majorité, fit Titien en souriant, et vous abusez de votre foi, c'est-à-dire de votre nombre.

— Laisse-moi parler jusqu'au bout, s'écria Giorgione s'animant à la dispute et serrant le bras de son ami. — Un art plus complet, un art plus durable, un art plus difficile, comment l'entendez-vous, messieurs ?

— Sans doute, reprit le premier sculpteur, pour manier le pinceau une femme suffirait au besoin, tandis que pour tailler la pierre, pour couler le bronze et pour ciseler le marbre il faut la main d'un homme.

— Un art plus durable, répéta le peintre en s'adressant à son second interlocuteur.

— Évidemment, mon cher Giorgione, la toile s'use, les murs se fendent, le bois tombe en poussière, tandis que le marbre, l'or ou le bronze défient le temps et l'éternité.

— Un art plus complet !

— Ceci n'a pas besoin de démonstration, ce me semble ! fit le troisième sculpteur. La sculpture ne peut rendre qu'un seul côté de la figure humaine, tandis que notre art à nous représente le corps en entier. Vous n'avez qu'à faire le tour de la statue, et vous ne perdez aucun aspect de l'objet reproduit.

— Vous dites donc, mes maîtres, répondit lentement Giorgione lorsqu'il les eut laissés achever, vous dites donc que la peinture est un art facile et vulgaire, à la portée des enfants et des femmes?

— Permettez, Giorgione.

— Je n'ai pas fini, s'écria le peintre en frappant la terre du pied. Vous dites que votre art doit l'emporter sur la peinture parce que le temps détruit plus vite les tableaux que les statues. Ainsi, mes maîtres, la

poésie et la musique seraient à votre avis des arts souverainement méprisables, parce que la note se perd dans l'espace, parce que le vers confié à une simple feuille de papier s'anéantit en peu d'années, et vit précisément ce que vivent les feuilles ! Mais vous oubliez, messieurs, que l'imprimerie a été inventée pour reproduire, perpétuer le livre et la musique, et la gravure pour reproduire et éterniser le tableau.

— Mais !

— Silence ; vous prétendez enfin que la peinture est un art incomplet, parce qu'elle ne saurait rendre qu'un seul côté de l'image. Eh bien ! messieurs, que diriez-vous si d'un seul coup d'œil et sans vous obliger le moins du monde à faire le tour de mon tableau, comme vous êtes bien forcés de le faire pour votre statue, je vous montrais le dos, la face et les deux profils d'une figure ?

— Nous dirions, maître, que vous faites des miracles, ce qui est simplement absurde.

— Parions donc, s'écria Giorgione en passant du regard son ami Titien.

— Nous tenons le pari, répondirent d'une voix les trois sculpteurs.

— Eh bien ! messieurs, cent sequins si je réussis à vous peindre une figure ainsi que je viens de vous le dire ?

— De profil, de dos et de face ?

— Parfaitement !

— Va pour les cent sequins. Mais qui sera juge du pari ?

— Vous-mêmes, messieurs.

— Et combien de jours vous faudra-t-il pour achever ce tableau ?

— Quatre, messieurs : autant de jours que la figure humaine a de côtés.

— Mais c'est une folie, et c'est vraiment vous voler votre argent.

— Peut-être.

— Voyons, Titien, vous qui êtes le plus raisonnable, tâchez donc de faire comprendre à votre ami que cent sequins ne sont pas si vite gagnés ; surtout au métier que vous faites dans l'atelier du bonhomme Bellini.

— Prenez garde, je dirais que vous avez reculé.

— Mais c'est de l'entêtement.

— Comme vous dites.

— Une fois, deux fois, trois fois, vous ne retirez pas votre pari ?

— Je le double.

— C'est dit. Dans quatre jours il nous faut ou les cent sequins ou le tableau merveilleux. Et les trois sculpteurs se séparèrent en riant des deux peintres et n'eurent rien de plus pressé que de remplir Venise de l'étrange défi que venait de leur porter Giorgione, et qu'ils n'avaient accepté que dans le but de le punir de sa folle présomption.

Dès que les jeunes gens se furent éloignés, Titien, comprenant que son ami venait de s'engager dans une entreprise impossible, plutôt dans l'intention de railler ses rivaux que dans l'espoir de réussir, lui offrit sa bourse et réclama une moitié du pari.

— Nous ne sommes pas bien riches, mon cher Giorgione, ajouta-t-il d'un ton affectueux, mais je prendrai sur mes nuits, et avec une douzaine de crucifix et d'*ecce homo* que je m'efforcerai de faire bien maigres et bien effrayants nous nous tirerons d'affaire. Que la volonté de Dieu et la tienne soient faites !

— Sois tranquille, mon pauvre ami, répondit Giorgione, je n'en veux pas à ta bourse, qui est bien plus dégarnie que la mienne, et je m'en voudrais toute ma vie de t'avoir forcé à peindre des christs et des madones malgré toi. C'est assez de sainteté pendant le jour, nos nuits sont à nous, à nos amours, à nos rêves.

— Que comptes-tu faire alors ?

— Et, pardieu ! je gagnerai le pari, et cet argent nous servira pour mener quelques jours de bonne et joyeuse vie dont nous avons grand besoin, ma foi ; car, au régime auquel nous soumet maître Bellini, nous deviendrions bientôt méconnaissables, et nos maîtresses se sauveraient de nous en faisant le signe de la croix.

— Et comment t'y prendras-tu, mon pauvre Georges, pour faire l'impossible ?

— Tu verras.

Voici en effet l'ingénieux moyen qu'employa le compagnon, le frère de Titien.

Il représenta un guerrier nu qui tournant le dos au spectateur se mirait dans une fontaine, laquelle reflétait ainsi dans ses eaux

limpides le devant de la figure; à gauche du guerrier était suspendue son armure polie et brillante dont il venait de se dépouiller et dans laquelle on voyait le côté gauche reproduit avec une fidélité et une exactitude irréprochables; à la droite de son guerrier Giorgione avait placé un miroir qui montrait le côté droit et complétait ainsi par une invention aussi bizarre que neuve les quatre côtés du corps humain.

Tout Venise voulut voir et admirer ce curieux chef-d'œuvre, et les trois jeunes gens qui avaient provoqué le pari s'exécutèrent de bonne grâce, et furent les premiers à proclamer partout la supériorité incontestable de Giorgione.

Les deux amis, se voyant tout à coup maîtres d'une somme qu'ils n'avaient jamais espéré posséder, se hâtèrent d'en jouir; et comme le plus cher de leurs vœux avait été de déserter pour quelques jours l'atelier de Bellini, ils disparurent sans donner de leurs nouvelles. Ce fut là ce qui les perdit, ou plutôt ce qui les sauva. Car c'est de ce moment que datent la réputation de Giorgione

et l'heureux changement de manière et de style auquel Titien a dû sa gloire, Titien d'abord l'ami, l'imitateur, le disciple presque de Giorgione, et bientôt son émule, son rival, son vainqueur.

Jean Bellini n'était pas homme à pardonner à ses deux apprentis leur incroyable escapade. Aussi lorsque le dernier sequin eut été rejoindre les quatre-vingt-dix-neuf autres, et que les deux compagnons, se réveillant sans argent, sans travail, sans maîtresses, s'en retournèrent le visage contrit et l'oreille basse à l'atelier, furent-ils jetés à la porte sans rémission et sans miséricorde.

— Eh bien ! tant pis ! s'écria Giorgione, dont le caractère hautain passait brusquement de la prière à l'irritation ; puisqu'il ne veut pas nous recevoir, montrons-nous heureux de le quitter. Allons-nous-en à l'aventure, et si tu m'en crois, Titien, tu rendras grâce au ciel, comme moi, de nous avoir donné une bonne fois l'occasion d'envoyer au diable ce saint homme. Nous louerons une chambre sur le *Canalazzo*, et nous vivrons comme nous pourrons ; qu'en dis-tu ?

— Je dis, Giorgione, que je suis ton ami, ton frère, et que je te suivrai partout où il te plaira de me conduire, fût-ce même en paradis.

— Ainsi soit-il.

— J'ai deux bras qui ne savent guère rester croisés, et depuis que je t'ai vu travailler, Giorgione, j'ai compris ce que c'était que la véritable peinture ; tu verras, ton nouvel élève ne te fera pas trop rougir.

— Et je te réponds, Titien, que l'ouvrage ne nous manquera pas. Par exemple, il ne faudra pas au commencement faire trop les difficiles ; tu penses bien qu'on n'ira pas nous donner de suite des églises et des palais à décorer, et que les rois, les cardinaux, l'empereur et le pape ne se montreront pas très-pressés de poser devant deux garnements de notre espèce. Ma foi, je leur pardonne. A leur place j'en ferais autant, que veux-tu! ils en seront quittes pour nous payer le double lorsqu'enfin la fantaisie leur prendra de se faire portraiter par maître Georges Barbarelli de Castel-Franco et maître Titien Vecelli de Cadore. En attendant...

— Oui, au fait, en attendant... C'est le plus pressé.

—Eh bien! nous peindrons des boîtes, des bahuts, des consoles, des dossiers de chaises, des bois de lits, des paravents, des enseignes, des boutiques, des façades, tout ce qu'on voudra enfin, pourvu qu'on nous paye, et qu'on ne nous demande pas d'anachorètes, c'est là l'important.

— Va pour les boîtes et pour les paravents; mais, si tu veux bien le permettre, en attendant les reines, les princesses, les favorites qui ne peuvent manquer bientôt d'avoir recours à mes pinceaux, je commencerai par le portrait de ma maîtresse.

— Pourquoi pas de la mienne?

De telle sorte ou à peu près étaient les entretiens de Titien et de Giorgione, les deux plus grands artistes de l'école vénitienne à cette heureuse époque de leur vie.

C'était en effet le bon temps pour les artistes. Les Vénitiens étaient fous de peinture. Les portes, les tentures, les meubles, les moindres objets de toilette ou de luxe étaient surchargés de festons, de masques, de figu-

rines à rendre jalouse l'antiquité. C'était une profusion d'ornements, d'emblèmes, de sujets mythologiques de la plus charmante fantaisie et du goût le plus pur; une admiration passionnée et exclusive pour la beauté, pour la couleur et pour la forme. Sur la façade des maisons, des églises, des bâtiments publics, on jetait pour des milliers d'écus de chefs-d'œuvre dont le moindre fragment précieusement conservé fait aujourd'hui la gloire d'un palais ou la richesse d'une galerie.

Comme ils l'avaient espéré avec raison, l'ouvrage ne manqua pas aux deux amis. En peu de temps Titien sut s'approprier si bien la manière de Giorgione, que les plus savants connaisseurs n'auraient pu distinguer les tableaux de l'un de ceux de l'autre. Plusieurs tableaux sont attribués encore aujourd'hui indistinctement à Titien ou à Giorgione. Pas un seul nuage de jalousie ne vint à cette époque troubler leur douce et sereine amitié. L'ouvrage se vendait en commun, et les deux peintres se partageaient en frères le prix aussi bien que la gloire.

Ce fut à cette époque que Titien, âgé de trente ans environ, fit le portrait d'un gentilhomme de l'illustre maison Barbarigo, avec lequel il était lié. Il est prouvé que Vasari se trompe en affirmant que notre peintre n'avait que dix-huit ans lorsqu'il acheva ce chef-d'œuvre, car c'en était véritablement un, et le succès de vogue qu'il obtint parmi les artistes et les patriciens de Venise n'a pas d'égal dans les annales de l'art. On n'avait jamais vu une carnation plus vraie et plus vivante; le sang coulait sous l'épiderme; les cheveux se comptaient; on pouvait distinguer tous les points d'une étoffe de satin argentée. Cette fois non-seulement Titien avait égalé son ami Giorgione, mais il l'avait surpassé.

Ce fut là probablement le premier levain de discorde, qui, les camarades aidant, changea d'abord en froideur et presque en aversion par la suite la tendre amitié des deux peintres. Les commandes ne se bornèrent plus à la décoration de quelques meubles ou à quelques portraits d'amis. On commença à les charger de plusieurs fresques pour or-

ner les portiques des maisons et les façades des palais.

Un incendie avait détruit, en 1504, le vaste entrepôt de marchandises appelé Fondaco de Tedeschi, et, comme en cette bienheureuse et regrettable époque rien ne restait étranger aux arts, lorsqu'il fallut reconstruire et décorer les nouveaux bâtiments, le doge Lorédan, dont Giorgione avait fait le portrait, voulant le récompenser en quelque sorte, lui fit accorder la façade qui donne sur le canal. Barbarigo, que Titien avait peint, en obtint autant pour son ami, et notre artiste fut chargé de l'autre côté de l'édifice qui donne sur le pont.

Les deux anciens élèves de Bellini rivalisèrent d'éclat, de coloris, de richesse dans ces fresques merveilleuses qui firent l'admiration des contemporains, et dont le temps ne nous a presque pas laissé de traces aujourd'hui. L'invention de Giorgione était plus savante et plus compliquée. C'étaient des trophées, des colonnes, des perspectives à perte de vue, des cavaliers armés de toutes armes, des esclaves nus et courbés dans des postu-

res étranges; des géomètres, le compas à la main, mesurant gravement la mappemonde ; tout ce qui pouvait enfin donner une idée de son entente du clair-obscur et de l'anatomie humaine, de ses connaissances en architecture et de sa supériorité dans les accessoires et dans les détails. Mais Titien l'emporta par la grâce des figures, par la fierté des attitudes, et par le fini de sa fresque.

On admirait, dans la partie des peintures qui lui était échue, une femme nue d'une beauté admirable, d'une finesse de traits qui aurait pu sembler délicieuse même dans un tableau, d'un charme inouï; un adolescent aussi debout sur une corniche serrant dans ses bras un morceau d'étoffe en guise de voile, d'une grâce ravissante; et plusieurs autres figures remarquables par la délicatesse des carnations ou par l'arrangement des draperies.

Mais ce qui excita surtout l'enthousiasme, ce fut une Judith placée sur la porte d'entrée, posant son pied gauche sur la tête tranchée d'Holopherne, et tenant dans sa main droite un glaive encore rouge et fumant. Au

lieu de la servante traditionnelle, Titien, comptant sans doute sur l'effet du contraste, avait fait suivre sa terrible veuve d'un esclave armé, d'une mâle et vigoureuse prestance. Rien de plus beau, de plus fini, de plus saisissant que ce groupe. Et cependant ce n'était qu'un coup d'essai pour Titien.

Tout le monde (excepté les intimes) ignorait que Titien fût l'auteur de la plus belle moitié de la fresque du *Fondaco*. L'ouvrage entier était signé par Giorgione. Or il arriva que lorsque les peintures furent découvertes, les amis de Giorgione le comblèrent de félicitations et d'éloges; mais tous tant qu'ils étaient s'accordaient à dire que, quoique l'œuvre entière fût digne de lui, cependant, dans la façade qui donnait sur le pont, Giorgione s'était surpassé, et qu'il n'y avait pas de comparaison possible entre ses géomètres et sa Judith!

Le coup fut mortel à l'âme déjà ulcérée de Giorgione, d'autant plus qu'il paraissait porté de bonne foi, et qu'il l'était peut-être; car Vasari lui-même s'y est trompé. La jalousie de l'artiste étouffa la tendresse de l'ami.

Giorgione s'enferma et refusa de voir Titien. Tous les efforts de ce dernier furent inutiles pour rentrer en grâce ou pour obtenir du moins un mot d'explication sur cette étrange rupture; et il dut se borner à regretter la perte d'un ami qu'il venait de blesser si cruellement et à son insu.

Malheureuse destinée que celle de Giorgione! il eut deux amis qu'il aimait par-dessus toutes choses, Titien et Morto da Feltre; mais par-dessus ses deux amis il aimait, de toutes les forces de sa vie, de toute l'ardeur de ses pensées, de toutes les facultés de son âme, deux choses, qui étaient son existence même : sa gloire et sa maîtresse. La première lui fut ravie par Titien, et le pauvre artiste tomba dans une mélancolie profonde; la seconde lui fut enlevée par Morto da Feltre, et l'amant délaissé en mourut de douleur.

Ne pouvant plus rester dans une ville où il venait de perdre ce qu'il avait de plus cher au monde, l'amitié de son frère, de son compagnon, de son maître, Titien préféra s'exiler. Le savoir à deux pas de lui et ne pas pouvoir lui parler, le serrer dans ses bras, se

faire pardonner ses torts involontaires était un sacrifice au-dessus de ses forces. Le séjour de Venise sans Giorgione lui était insupportable.

Il partit d'abord pour Vicence, et nous le suivrons désormais dans sa longue et glorieuse carrière, affranchi de tout lien de servitude et de reconnaissance, et planant comme l'aigle seul et libre dans l'espace. Les magistrats de Vicence s'empressèrent de mettre à profit le passage de Titien dans leur ville. Ils le prièrent de décorer le salon d'audience de leur tribunal, lui laissant le choix du sujet. Titien leur fit sur-le-champ un Jugement de Salomon. Leçon on ne peut mieux appropriée à la circonstance, mais dont il est douteux que les juges vicentins aient tiré aucun profit.

Après Vicence, Titien voulut visiter Padoue. Or il est impossible de rester deux heures à Padoue sans que les Padouans vous demandent quelque chose pour leur patron saint Antoine. De l'argent si vous êtes riche, des prières si vous êtes pauvre, des priviléges si vous êtes roi, des vers si vous êtes poète, des

tableaux si vous êtes peintre. Titien se trouvait précisément dans l'une des conditions voulues. Quelle que fût l'aversion que Bellini lui eût inspirée pour les sujets sacrés, il fallut se résigner. Mais cette fois notre ardent coloriste s'en tira à sa satisfaction sinon à son honneur. Ses tableaux furent des compositions toutes profanes, où le saint n'entra que par force et parce que l'artiste ne pouvait se dispenser de l'y mettre.

La première de ses fresques représente une femme jeune et belle, au front pur, aux regards brillants, aux cheveux emprisonnés dans une rézille d'or et de perles. Tout, dans cette noble tête, respire la dignité, l'innocence, la candeur. Néanmoins son mari a osé la soupçonner d'une trahison. Mais le saint prenant parti pour la femme outragée, présente au père incrédule un charmant petit enfant, prodige de grâces et de mignardises, et dissipe dans le cœur du jaloux jusqu'à l'ombre du doute par un de ces mots de l'âme que l'accent de la probité, de la conviction, de la foi rend irrésistibles. Une joie enivrante éclate dans les yeux de la femme réha-

bilitée; le repentir et la tendresse gagnent le père, tandis que dans un coin du tableau les demoiselles de la ville chuchotent malicieusement et semblent dire que plus d'une femme de leur connaissance aurait besoin de l'intervention du saint en pareille circonstance, et ne la mériterait pas autant que leur maîtresse.

Le second sujet traité par Titien est d'un sentiment exquis et d'une poésie touchante. C'est un tout jeune homme qui ayant dans un accès d'aveugle fureur lancé un coup de pied à sa mère, et comprenant aussitôt l'impiété de son action, vient de se couper la jambe en expiation de son crime. Ce malheureux enfant baigné dans son sang expire de honte et de douleur au sein de sa pauvre mère désolée, qui préférerait mille fois d'être foulée aux pieds, pourvu qu'on lui rendît son fils. Le saint, touché de tant d'amour et de repentir, guérit le blessé et console la mère, au grand ébahissement d'un groupe de soldats et de gens du peuple qu'on voit rester muets de surprise et glacés d'épouvante en présence d'un si grand miracle.

La troisième et dernière fresque, peinte par notre artiste à la requête des Padouans et à l'intention de saint Antoine, n'est ni la moins hardie pour la conception, ni la moins heureuse pour la forme. Il s'agit aussi d'un jaloux ; mais cette fois, le terrible cavalier à l'armure de fer, au surcot blanc rayé de lames rouges, ne se contente pas de douter, il a poignardé sa femme. Heureusement le saint s'est chargé de réparer la brutale et inique vengeance du bourreau, dont les yeux s'étaient dessillés trop tard à la vue du sang de sa victime. L'épouse est ressuscitée ; et la confusion, la joie, la reconnaissance contrastent de la manière la plus énergique sur les traits bronzés du meurtrier. Je ne parle pas d'un très-beau paysage qui encadre et complète cette magnifique peinture. On sait que Titien a été un des inventeurs et des plus grands maîtres de paysage historique.

Les trois fresques que je viens de décrire, précieusement conservées dans l'école de Saint-Antoine à Padoue, ont été copiées par Varotari, Boschini et par le chevalier d'Arpino. Ridolfi, Ticozzi et les autres biographes

et appréciateurs du grand peintre ne tarissent pas en éloges, et le premier n'hésite pas à affirmer que par ces travaux Titien fit oublier le nom de tous les artistes qui avaient peint avant lui à Padoue.

On devine facilement que le succès des trois miracles de saint Antoine dut valoir à Titien d'autres commandes dans le même genre. A son grand désespoir il fut donc chargé d'un nouveau tableau d'église, et pour comble de malheur le sujet en était tellement circonscrit et les dimensions si étroites que le pauvre peintre ne put trouver aucun biais pour échapper à ce qu'il regardait comme une véritable persécution. Tout ce qu'il put faire fut de glisser dans le tableau les portraits de ses amis au lieu et place de saint Sébastien, de saint Roch, de saint Côme et de saint Damien, mince consolation comme on voit.

Ce fut probablement vers la même époque et sous l'empire de ces tristes pensées que, ne pouvant nullement se soustraire à la peinture religieuse, à laquelle il avait cru dire un éternel adieu en quittant l'atelier de Bellini, il voulut s'en donner à cœur joie. Par une

brusque réaction que l'on ne peut attribuer qu'au désespoir, les murs de la petite chambre qu'il habitait à Padoue, le plafond, les meubles furent en un instant barbouillés de saints, de patriarches, de prophètes, de sibylles, d'apôtres, d'innocents, de martyrs; un paradis complet, auquel rien ne manquait que la bonne intention de l'artiste. Ce fut là, à en croire Ridolfi, l'origine de la belle gravure du Triomphe du Christ publiée par Titien en 1508, et dont Vasari parle avec éloges.

Revenu à Venise en 1511, après la mort de Giorgione, il fut chargé de terminer dans la salle du conseil une fresque laissée inachevée; les uns disent par Bellini, les autres par le malheureux Giorgione lui-même. C'est le moment où l'empereur Frédéric I^er^ baise les pieds d'Alexandre III dans l'église de Saint-Marc. Titien changea la composition presque en entier et sous les costumes et l'action historique représenta les traits de ses amis ou d'illustres contemporains, comme il en avait l'habitude. On remarqua, dit-on, parmi les personnages qui formaient la suite du pape,

Pierre Bembo, Jacques Sanazzaro, Ludovic Arioste, André Navagero, Augustin Bevazzano, Gaspard Contarini, Marco Musuro, frère Giocondo, Antonio Treno, Domenico Trivisano, Paolo Cappello, Marco Grimani, enfin toute une cour de gentilshommes, d'artistes, de cardinaux, de poètes ; on voyait à côté de l'empereur don Gonzalès Fernandez de Cordoue, le grand capitaine ; le comte de San Severino, Bartholomeo Liviani, et grand nombre d'illustres guerriers dont les portraits copiés d'après nature par un homme tel que Titien donneraient un prix inestimable à cette fresque, si elle n'avait malheureusement péri dans l'incendie de 1577.

Cet ouvrage valut à son auteur une place d'environ trois cents écus, espèce de sinécure, sous le titre de *senseria di Fondaco di Tedeschi*, que le doge accordait au meilleur peintre de la ville, à la charge pour l'artiste de faire le portrait du susdit doge ou de ses successeurs, portraits qui lui étaient payés du reste huit écus, prix coûtant.

On voit qu'il n'y avait pas jusqu'alors de quoi mener cette existence voluptueuse et

brillante qui avait été le rêve de Titien. Mais patience ! Après les cardinaux et les doges, les princes et les empereurs, vont venir et les rêves se changeront en réalité.

Vers la fin de l'année 1514, et lorsque notre artiste s'y attendait le moins, don Alphonse d'Este, duc régnant de Ferrare, le fit appeler à sa cour. Titien s'y rendit aussitôt le cœur rempli d'heureux pressentiments : car à cette époque la cour de Ferrare passait pour la plus brillante et la plus magnifique d'Italie, et il n'y avait pas de grand poète, pas d'artiste célèbre, pas d'illustre savant qui n'y fût admis et honoré suivant ses mérites.

Dès que le duc eut appris l'arrivée du peintre vénitien, il alla au-devant de lui, et lui fit avec beaucoup de grâce les honneurs de sa royale hospitalité.

Titien pouvait avoir alors environ trente-sept ans. Le caractère de cette noble et belle tête dont lui-même nous a conservé le type dans de nombreux et saisissants portraits, était donc alors nettement arrêté. Sa taille haute et fière, son front élevé, ses grands yeux pleins de mouvement et d'ardeur, son

profil droit et sévère, sa longue barbe, longue et bouclée naturellement ; tout l'ensemble de cette belle et imposante figure captivait la sympathie et inspirait le respect. Ses manières étaient d'une rare distinction, sa conversation vive et attachante, son sourire affectueux et plein de charmes. Quoique pauvre il était vêtu avec recherche, et pas un gentilhomme de la cour d'Alphonse n'aurait trouvé rien à reprendre dans l'élégance et dans le goût de son costume.

Le prince devina du premier coup d'œil ce qu'il avait à faire, et voulant traiter son hôte plutôt en gentilhomme qu'en artiste :

— Seigneur Titien, lui dit-il, veuillez considérer cette maison comme la vôtre et y vivre en votre pleine et entière liberté. Le plus doux de nos désirs, le plus sincère de nos souhaits, c'est qu'elle vous soit assez agréable pour que vous ne songiez pas à nous quitter de sitôt. Nous veillerons à ce que le séjour de Ferrare ne vous fasse pas trop regretter votre belle Venise. Songez que dans notre cour le plaisir passe avant les affaires. Si cependant dans vos heures de loisir vous

venicz à reprendre vos pinceaux, nous savons trop ce que votre réputation et votre talent nous imposent pour nous souvenir en temps et lieu que le gentilhomme qui a bien voulu honorer notre cour de sa présence est le premier peintre de Venise.

— Hélas ! monseigneur, répondit Titien avec une modestie qui n'avait rien d'hypocrite, mon nom est encore bien obscur, et je n'ai pu donner que des preuves assez faibles de ce que Votre Altesse veut bien appeler mon talent, pour mériter une pareille réception.

— Vous ne nous ferez pas le tort, j'espère, de supposer que nous ignorons les chefs-d'œuvre dont vous avez enrichi les églises de Padoue et de Venise.

— Quoi ! monseigneur, vous auriez vu ces tableaux ?

— Et la plupart de ceux que vous avez faits dans l'atelier de Bellini.

— Vous n'avez donc vu de moi que des saints, des sujets religieux, des tableaux d'église ? demanda Titien avec un véritable dé-

courageusement et sans cesse poursuivi par les spectres ascétiques qu'il avait en horreur.

— Alors vous savez ce que nous attendons de vous?

— Hélas! je m'en doute, répondit lentement Titien, Votre Altesse m'ordonne de décorer son oratoire ou d'achever quelque fresque pour la cathédrale.

— Si telle est votre volonté, je m'y soumets d'avance: tout ce qui sort de votre pinceau m'est également précieux. Cependant je vous avoue, sauf votre avis, seigneur Titien, que je préférerais des sujets moins sévères, quelque caprice, quelque fantaisie où vous puissiez employer largement les trésors de votre imagination.

— Dites-vous vrai, monseigneur? s'écria Titien ne pouvant contenir sa joie.

— Par exemple vous conviendrait-il de terminer ou plutôt de recommencer ces deux bacchantes que vous voyez à peine esquissées dans ce boudoir?

— Oh! tout de suite, monseigneur!

— Pardon, maître, vous oubliez nos conventions: les affaires après le plaisir.

— Mais vous ne savez pas, monseigneur, s'écria le peintre avec un accent profond de reconnaissance, vous ne savez pas quel bien vous me faites en me laissant enfin libre de jeter sur les murs, sur le bois, sur la toile, tout ce qui me viendra à la pensée. J'ai trente-huit ans bientôt, je peins depuis que j'ai l'usage de ma raison; eh bien! jusqu'à présent on ne m'a commandé que des ouvrages contraires à mes goûts, à mes idées, à ma nature. Tenez, monseigneur, je suis aussi bon chrétien qu'un autre, et j'espère à la fin de mes jours avoir fourni mon contingent aux églises aussi bien que peintre d'Italie; mais en vérité plus d'une fois en me voyant subir des sujets que je vénérais sans doute, mais qui ne m'offraient pas un champ assez vaste pour y déployer tout ce que je me sens dans l'âme de poésie et d'ardeur, je crois, Dieu me pardonne! que j'y ai apporté moins de dévotion et de zèle que je ne l'eusse fait si on m'avait laissé suivre l'inspiration du moment.

— Eh bien, puisque vous êtes si pressé de vous mettre à l'œuvre, je ne pousserai pas l'abnégation jusqu'au point de vous en

empêcher, et dès demain, si vous le désirez, vous pourrez commencer vos dessins ?

— Oh ! je m'en passerai, monseigneur, ma tête est trop pleine et ma main trop impatiente : quelques traits me suffiront ; je brûle de montrer à Votre Altesse que si ses bontés ont devancé mes services je n'en ai pas moins, par mon empressement à la servir, fait tout mon possible pour mériter ses bontés.

En effet, dès le lendemain de sa réception à la cour, Titien se mit à l'ouvrage. Pour montrer de prime abord combien il était supérieur à son maître, il termina un tableau que Bellini avait laissé inachevé, il adoucit les contours, donna plus de grâce et de souplesse aux draperies et entoura la maigre composition d'un délicieux paysage qui changea tellement le tableau primitif que le duc ne put pas le reconnaître.

Puis, quand il eut ainsi en quelque sorte essayé ses forces et tâté son génie, il prit tout son essor, et, se livrant aux caprices de son imagination et aux chers souvenirs de la poésie mythologique, il fit trois tableaux, trois véritables chefs-d'œuvre, de grandeur égale à

celui de son maître, et représentant, les deux premiers, le triomphe de Bacchus, et le dernier celui des Amours.

Il faudrait le style d'Arioste pour donner une idée de ces trois prodiges d'invention, de beauté et de grâce. Jamais Titien lui-même n'a atteint à une pareille perfection. Le Dominiquin, Poussin, l'Albane en ont étudié et copié les plus beaux groupes; et lorsque le cardinal Ludovisi, qui avait traité de deux de ces tableaux, en fit hommage au roi d'Espagne, Boschini raconte que le grand Dominiquin, se trouvant présent à l'emballage, ne put retenir ses larmes.

On voyait dans le premier tableau le vainqueur de l'Inde au moment de s'élancer de son char attelé de deux panthères symboliques, à la vue de la belle Ariane abandonnée par Thésée; frappé par les charmes célestes que la douleur embellit, le dieu laisse tomber ses pampres et son thyrse, et pâle, haletant, éperdu, les yeux brûlants de volupté et de désirs, les bras tendus, les lèvres frémissantes, il se jette aux pieds de la belle délaissée, et lui jure par les eaux du

Styx, serment que Jupiter lui-même ne saurait enfreindre, que si elle veut se laisser adorer par son divin consolateur, chacune de ses larmes sera changée en une étoile éblouissante. A côté du char de Bacchus, et non sans une légère hésitation dans les jambes, se tenait Pampinus son petit satyre favori, au front plein de pudeur juvénile, aux joues colorées comme la fraise mûre, aux dents de perle, aux lèvres de grenade. L'enfant tirait par la corde le veau dévoué aux sacrifices en mémoire de Penthée déchiré par les bacchantes. Venaient ensuite, dans les mouvements les plus voluptueux, dans les danses les plus effrénées, dans les poses les plus lascives, les ministres du dieu, hommes et femmes, nus, plongés dans une complète ivresse; les uns se disséminant follement pour se débarrasser des couleuvres dont ils étaient enlacés, les autres agitant au-dessus de leur tête des sistres et des cymbales avec une rage et des clameurs étourdissantes. Silène fermait le convoi, couronné de pampres et de raisins mûrs, roulant son ventre aussi rond et aussi plein qu'un tonneau, traînant

avec effort ses vieilles jambes avinées et calé des deux côtés par deux esclaves plus ivres et plus chancelants que lui, qui loin de lui prêter secours imprimaient d'étranges soubresauts à sa marche oblique et lui faisaient décrire les zigzags les plus hétéroclites et les plus réjouissants. Aux dernières lignes de l'horizon, on voyait le navire de l'infidèle déployer ses voiles au vent ; et tout au loin dans le ciel brillait d'un pur éclat la nouvelle constellation d'Ariane.

Le second tableau se composait également d'un grand nombre de suivants de Bacchus, les uns couchés, les autres assis sur les bords d'un ruisseau de vin du plus beau vermeil, ruisseau qui prenait sa source au sein d'une colline au sommet de laquelle un joyeux satyre pressait un grand tas de raisins, et alimentait sans cesse ce torrent de rubis qui en découlait. Rien de plus gracieux, de plus riant, de plus pur que ces jeunes échansons offrant dans des coupes d'opale le nectar de la treille à leurs fraîches compagnes ; rien de plus frappant de vérité et d'énergie que ces buveurs toujours altérés se vautrant dans des

flots de falerne ; rien de plus voluptueux, de plus lubrique, que ces jeunes femmes échevelées, tourbillonnant dans des danses folles ou tombant épuisées sur le gazon, la gorge et les jambes nues, les tresses roulées en spirale d'or, les yeux noyés d'ivresse et d'amour ! On dit que dans une de ces prêtresses de la luxure antique l'artiste a peint une femme qu'il a beaucoup aimée, et qu'on peut reconnaître à un petit bouquet de violettes qui s'épanouit sur son sein, et à un petit carton passé dans sa ceinture, sur lequel est écrit en lettres microscopiques le nom de Titien.

Enfin, dans le dernier chef-d'œuvre destiné à orner le précieux boudoir du duc Alphonse, notre peintre laissa un libre cours à sa fantaisie, et créa une scène ravissante, un de ces délicieux petits poèmes tout empreints du génie de la Grèce qu'Anacréon lui-même eût enviés. Le tableau représentait un gazon d'un vert d'émeraude coupé par de larges bandes de fleurs des couleurs les plus vivaces et les plus éclatantes ; de jeunes arbres au tronc élancé, aux branches touffues, aux fruits d'or et de pourpre entouraient ce

pré merveilleux et paraissaient le défendre des rayons du soleil et des regards des profanes ; sur ces arbres, sur cette herbe, sur ces fleurs , le peintre vénitien lâcha un essaim d'Amours, sa volière d'oiseaux gazouilleurs, sa pléiade de petits enfants joufflus et mutins qui depuis ont servi de modèles aux bambins de l'Albane et aux séraphins de Zampieri. Il est impossible de rêver des motifs plus variés, plus gracieux, plus charmants. Les uns cueillent des fruits et les jettent à leurs petits camarades qui les reçoivent dans des corbeilles de jonc fraîchement tressées. Les autres, les deux mains et les deux pieds accrochés à la branche, se balancent dans l'air et se bercent dans un hamac de feuilles. Celui-ci tend son arc et paraît prêt à décocher la flèche à son voisin, qui se pose carrément avec une crânerie bouffonne et lui présente sa blanche poitrine. Deux autres essaient à qui sait mieux donner ou recevoir des baisers. Ceux-là sont occupés à tourmenter un pauvre lièvre qui n'avait pas cru commettre un si grand crime en broutant quelques feuilles oubliées. Cinq ou six des plus

tapageurs de la bande dansent en rond avec une gaieté et un entrain au-dessus de leur âge. Et dans tout cela rien de maniéré, rien de ce que nous appelons spirituel et qui a fait plus tard la gloire de Watteau. C'est large et beau comme une idylle de Théocrite ; c'est simple et grand comme une églogue de Virgile ; c'est la nature même prise sur le fait.

Nous n'essaierons pas de peindre le ravissement d'Alphonse d'Este quand il se vit possesseur de ces merveilleuses peintures. Eût-il ajouté à ses États un tiers de l'Italie, il n'eût pas été plus content. Dès ce moment Titien fut son peintre favori ; il le combla de caresses, de présents, d'honneurs ; il le pria de faire son portrait ; lui donna autant de séances que le peintre exigea, adopta avec docilité le costume et la pose préférés par Titien, et l'œuvre achevée, le remercia largement, sans se croire pour cela libéré avec le grand artiste ; car, ajoutait le duc dans l'expansion de son âme, la moitié de mes terres ne suffirait pas à payer un si beau travail. Toutes les fois que Titien parlait de retourner à Venise, c'étaient des prières, des bonderies, des

brouilles sans fin. Le prince ne pouvait faire un pas sans lui. Plus tard, quand il fallut enfin accéder à sa demande, Alphonse lui-même l'accompagna, lui fit de fréquentes visites, et, faveur inouïe, le reçut dans son Bucentaure, où n'avaient le droit de s'asseoir que les membres de la famille ducale, pour le ramener à Ferrare.

Ce fut à la cour d'Alphonse que Titien connut l'Arioste et se lia avec lui de la plus sincère et plus durable affection. Que de fois ces deux hommes, si bien faits pour se comprendre, se communiquaient leurs idées et rivalisaient, l'un par l'éclat du style, l'autre par la magie du coloris, à rendre la même image! Titien fit le portrait de l'auteur de *Furioso*, qui le lui rendit bien en lui consacrant deux ou trois vers dans son poème immortel.

Un jour, comme cela arrivait souvent à la table du prince, vers la fin du repas, on parlait peinture, et un courtisan, tout frais débarqué d'un voyage qu'il venait de faire en Flandre et en Hollande, mit en avant le nom d'Albrecht Durer. Les avis se parta-

gèrent, les uns rendirent justice à l'artiste nurembergeois dont la réputation était déjà grande en Italie, surtout pour les gravures que Raphaël lui-même tenait constamment exposées dans son atelier ; les autres, soit par amour-propre national, soit pour flatter le duc, qui ne comprenait pas qu'il pût y avoir au monde un autre peintre que Titien, crurent devoir faire aux éloges du voyageur beaucoup de restrictions. Les critiques ne manquèrent pas. On reprochait au graveur allemand la dureté, la roideur de ses contours, une recherche trop minutieuse des détails qui le faisait tomber dans le sec et dans le maniéré.

Titien prit hautement le parti d'Albrecht, et le défendit avec une éloquence, une vivacité, une chaleur qu'il n'eût pas employées pour son propre frère.

— Prenez garde, messieurs, il est plus facile de critiquer Durer que de l'imiter, et je connais peu d'artistes capables d'achever une tête comme ce diable d'Allemand, que dis-je ! une tête, un cheveu, un cil, un pli de manteau, c'est d'un fini miraculeux, d'une

exactitude inouïe, d'une perfection désespérante.

— Je suis bien aise, seigneur Titien, s'écria le gentilhomme qui avait soulevé la discussion, d'avoir en vous un auxiliaire si digne et si compétent.

Titien s'inclina.

— Albrecht Durer ! poursuivit le courtisan enhardi par le silence des convives ; l'inventeur de l'eau-forte, la gloire de l'Allemagne ! Demandez à André del Sarto s'il s'en est bien trouvé, de copier quelques-unes de ses gravures. Je vous assure, messieurs, que dans tous les pays que j'ai visités, le plus petit tableau signé Durer, la plus mince estampe portant le nom du grand orfévre de Nuremberg se vendait son pesant d'or. Mais vous, mon maître, dit-il en se retournant vers Titien, vous dont le jugement a tant de poids et dont la parole a tant de puissance, dites donc à ces messieurs qu'il n'est pas seulement difficile mais impossible pour nos artistes d'Italie quels qu'ils soient, fût-ce Titien lui-même, de surpasser Durer dans son genre ?

Une immense exclamation de surprise éclata dans tous les coins de la table. Titien sourit, et, après avoir apaisé de la main le tumulte qui avait éclaté en sa faveur, répondit au gentilhomme avec modestie et avec franchise à la fois :

— Je n'irai pas si loin, messieurs ; je crois que rien n'est impossible à l'homme doué de volonté et de patience.

— Aussi, maître, demanda le duc, qui jusqu'alors avait gardé le silence, vous vous sentez de force à imiter la manière de cet inimitable artiste ?

— J'essaierai du moins. Et si Votre Altesse a quelque pan de mur ou quelque battant de porte à me donner, je tâcherai d'y peindre un christ dont j'ai déjà l'idée depuis quelques jours dans la tête, et je m'efforcerai de mon mieux d'atteindre l'exactitude et le fini des maîtres allemands.

— Je croyais, dit Alphonse, que les sujets religieux n'étaient pas ce que vous préfériez dans votre art ?

— Pardon, monseigneur, répondit vivement Titien, quand j'y étais forcé, c'est

vrai ; mais depuis que Votre Altesse m'a rendu généreusement à ma liberté j'ai hâte d'en faire bon usage, et, à dater de ce moment, je vous promets que les églises et les couvents auront autant de mes tableaux que les villas et les palais. Je vous avouerai même, monseigneur, que dans mes dernières bacchanales j'ai laissé un peu trop courir ma main au gré de la fantaisie, et que je ne serais pas fâché d'en faire un peu pénitence.

— A ce compte, messire Ludovic, fit le prince en s'adressant à l'Arioste, nous aurons bientôt de vous quelque trilogie biblique, en expiation de votre très-profane et très-licencieux *Orlando*.

— J'attendrai pour me convertir, dit en riant l'Arioste, que le cardinal Bembo m'en donne l'exemple. Son Éminence vient de publier son *Canzonière* en l'honneur de sa maîtresse, et elle n'a pas encore songé, que je sache, à traduire en vers les Psaumes de David.

— Allons, vous êtes le plus incorrigible païen que je connaisse.

— Après vous, monseigneur.

— On se leva de table au milieu d'un feu roulant d'épigrammes qu'échangeaient entre eux les écrivains, les philosophes et les beaux esprits de la cour d'Alphonse, et dix minutes après personne ne songeait plus à Albrecht Durer, à ses ouvrages et aux débats qu'ils avaient soulevés.

Mais Titien s'en souvenait, lui ! Le lendemain, dès que le jour fut assez clair pour qu'il pût distinguer ses couleurs, il s'enferma dans une chambre, et ne trouvant pas une place vide, tant la peinture était prodiguée au palais d'Alphonse, il esquissa sur la porte d'une armoire ce fameux christ de la Monnaie, transporté depuis dans la galerie de Dresde, et en peu de semaines il le finit, avec tant de patience, avec tant de travail, avec tant d'amour, que l'ambassadeur impérial qui se trouvait alors à Ferrare, protecteur-né et partisan enthousiaste d'Albrecht Durer, avoua lui-même que jamais le peintre allemand n'avait rien créé de si parfait; que Lanzi, dans son Histoire, s'est complétement rangé de l'avis de l'ambassadeur, en proclamant que rien n'était à la fois plus minutieux

comme détail et plus saisissant comme effet; que Vasari enfin, lequel n'est certes pas un des plus chauds admirateurs de notre artiste, ne peut s'empêcher d'appeler son Christ une œuvre merveilleuse et étonnante. *Maravigliosa e stupenda.*

Mais un événement des plus singuliers qui soient arrivés à Titien dans sa vie si longue et si pleine, l'attendait à la cour d'Alphonse. Les biographes le rapportent en quelques lignes; mais nous n'avons pu résister à la tentation de nous y arrêter un peu plus longuement, et de le mettre en scène pour ainsi dire; car il donne en même temps une idée des mœurs de l'époque, et de l'immense faveur dont jouissait notre artiste.

Titien, nous l'avons dit, était lié avec les plus grands seigneurs, avec les plus belles dames de Ferrare. Il rivalisait avec les uns d'éclat, de luxe, d'opulence; il obtenait auprès des autres les succès les plus brillants et les plus enviés. Brave, généreux, passionné, il y avait bien de quoi faire tourner la tête aux trois quarts des femmes. Si le dernier quart résistait, eh bien! Titien n'a-

vait qu'à montrer d'une main ses chevalets, de l'autre ses pinceaux, quelle est la femme qui, dans un siècle si épris d'art, si enthousiaste de la forme, si fou de poésie, eût renoncé à l'espoir, à la certitude d'être éternellement belle, éternellement désirée, éternellement adorée dans une toile de Titien!

Aussi, comptez les doges, les guerriers, les papes, les empereurs, les poètes, les princes, les cardinaux, les savants qui ont mendié un portrait du grand artiste; comptez les femmes qui se sont estimées heureuses de poser devant lui, depuis la maîtresse de monseigneur de la Casa, un cardinal, jusqu'à la femme du sultan Soleyman; depuis Marcella, descendante des anciens Marcellus, jusqu'à Irène de Spilemberghi, son élève en peinture!

Cet engouement était si universel, ce délire si grand, que la jalousie se taisait devant Titien, et les amants eux-mêmes le suppliaient de vouloir bien peindre leurs maîtresses, heureux s'il pouvait les choisir pour modèle d'une de ses vénus ou d'une de ses bacchantes. Avoir de la main de Titien le portrait de la femme qu'on aime, mais c'était la posséder

deux fois, comme le disait en très-beaux vers un poète du temps.

Un jour donc le duc Alphonse crut avoir assez comblé son favori pour qu'il pût lui demander une grâce à son tour. Il le pria de faire le portrait en pied de *Dona Laura Eustachio d'Este*, duchesse régnante de Ferrare.

— Écoutez-moi, mon cher Titien, lui dit le duc avec le ton de la plus affectueuse intimité, vous savez, parce que tout se sait à la cour, que c'est la beauté prodigieuse de ma femme qui m'a porté à l'épouser. C'est vous dire assez élairement, je crois, que mon plus grand désir au monde serait de la voir, grâce à vos pinceaux, hors des atteintes du temps. Maintenant le manteau ducal de la princesse tombera-t-il devant vous, comme la robe de la jeune fille est tombée devant moi, et obtiendrez-vous de ma femme ce que j'ai obtenu de ma favorite? Je ne sais, ceci vous regarde. Mais retenez bien, maître, qu'il me serait doux de posséder cette beauté céleste, qui a tant d'empire sur moi, reflétée comme dans un miroir fidèle, sans voiles, sans draperies, dans un de vos ravissants tableaux,

pour pouvoir ainsi en jouir doublement pendant ma vie; et pour que ceux qui la verront après ma mort, telle que je l'ai vue, telle que je l'ai adorée, puissent dire, en l'admirant : Puisque cette femme était si belle, il n'a pas eu tort de l'épouser.

— Monseigneur, répondit Titien d'une voix ferme, quoique l'artiste ne voie qu'un modèle dans la femme qui pose devant lui, fût-elle une reine, cependant, je l'avouerai à Votre Altesse, j'ai vu si peu de fois madame la duchesse depuis que j'ai l'honneur d'être à sa cour, et le peu de fois que je l'ai vue elle m'a paru si pleine de dignité et de froideur à mon égard, que je n'oserais jamais me permettre, même d'après vos ordres, de lui indiquer quel costume ou quelle attitude siérait le mieux à sa beauté; mais il me semble qu'un mot de Votre Altesse suffirait.

— Bien loin de là, mon cher Titien, interrompit le duc, tu ne connais pas les femmes, il suffit que leur mari veuille une chose pour qu'elles désirent tout à fait le contraire. Combien d'objections, combien de remontrances, combien de reproches il me faudrait endu-

rer! elle me soutiendrait que je ne la respecte pas, que je ne l'aime plus, que je n'en suis point jaloux, que sais-je! ce serait à n'en plus finir! Tandis que toi tu parles en artiste, on t'écoute, on te croit; et lorsque Titien a dit: Sur mon honneur, madame, je puis faire de vous une Vénus, quelle est la femme qui voudrait le démentir?

— Encore une fois, monseigneur, dispensez-vous de moi, je vous prie.

— Au revoir, Titien, tu sais mon désir, tire-toi de là comme tu pourras; la duchesse t'attend.

Et, sans vouloir plus rien entendre, il tourna le dos à l'artiste, et se retira dans ses appartements. Titien n'eut pas le temps de réfléchir sur son étrange situation; car, dès que le duc se fut éloigné, deux pages vinrent l'avertir que madame la duchesse était prête à le recevoir.

Figurez-vous une de ces vastes pièces que les architectes du quinzième siècle disposaient si merveilleusement pour faire valoir tous les embellissements de la sculpture, tous les caprices de la fresque, tous les trésors de

l'orfévrerie. De grands rideaux de velours cramoisi, aux franges d'or, aux glands constellés de perles, tempéraient l'éclat de la lumière, et ne laissaient pénétrer dans la chambre qu'un demi-jour mystérieux, et dont des tables de porphyre et de lapis-lazuli supportaient des vases antiques d'un prix incalculable, provenant des fouilles de Terni et de Cornetto; d'immenses fauteuils sculptés offraient, dans les précieuses et chatoyantes tapisseries dont ils étaient recouverts, l'histoire de Psyché et l'enlèvement de Proserpine; un magnifique tapis d'Orient amortissait le bruit des pas, et invitait au silence et au repos; des orangers en fleurs s'élançaient du fond de l'âtre, comme pour essayer la température et protester contre le luxe inutile d'une cheminée; des cassolettes incrustées de corail brûlaient aux quatre coins, et répandaient dans l'air tiède de la chambre leurs enivrants parfums. Enfin, que dirai-je! c'est peut-être dans ces appartements dont la fastueuse réalité dépassait l'imagination la plus richement douée que l'Arioste et le Tasse vinrent chercher la première idée de

leurs enchantements d'Armide et d'Alcine.

La duchesse était assise ou plutôt étendue sur un divan si moelleux qu'il eût cédé à la pression de l'air; trois de ses plus belles filles d'honneur lui renouvelaient sans cesse un dossier de coussins des couleurs les plus vives et du plus précieux travail; un jeune page, d'une admirable beauté, qui rappelait par un sourire ingénu et par ses longs cheveux bouclés les anges de Raphaël, agitait doucement un éventail de plumes de paon; au pied du divan se tenait accroupi un petit esclave éthiopien, qui ne paraissait pas avoir d'autres fonctions que de faire ressortir par le contraste la blancheur de sa maîtresse, lorsqu'elle posait de temps à autre, par distraction, le bout de ses doigts sur son épaule noire comme l'ébène et froide comme la peau d'un serpent.

Titien fut introduit dans ce sanctuaire par les deux pages qui étaient venus le chercher. Le peintre s'arrêta sur le seuil, comme saisi de vertige, sans faire un pas, sans prononcer un mot, sans lever un regard. Il croyait avoir été transporté tout à coup dans une de ces

régions enchantées qu'on ne voit qu'en rêve. A un signe imperceptible de leur maîtresse, les trois jeunes filles avancèrent un siége. Quatre négrillons, sortis de dessous terre, apportèrent le chevalet, la palette, les pinceaux, tout ce qu'il fallait pour travailler; le page à l'éventail vint prendre Titien par la main, et l'invita gracieusement à s'asseoir. Enfin le petit Éthiopien, espèce de tabouret vivant, qui paraissait destiné à une immobilité éternelle, se déplia comme poussé par un ressort, et offrit des crayons à l'artiste; puis, lorsque tout fut arrangé pour la séance, tout ce monde silencieux et empressé, sans attendre un nouveau signe, salua profondément et disparut; la porte par laquelle était entré Titien se referma d'elle-même. Une lourde portière armoriée glissa sur sa tringle, et la duchesse et le peintre restèrent complétement seuls.

Nous renonçons à donner la plus faible idée de la beauté de cette femme; elle est historique. Laure était vêtue d'une robe de velours noir à manches tailladées, qui faisait admirablement ressortir la blancheur écla-

tante de sa peau. Ses cheveux disparaissaient sous une riche coiffure de voiles brodés et de pierreries éblouissantes. Ses bras étaient nus, et sa main royale, qu'elle avait laissée retomber sur son genou, se détachait sur la sombre étoffe, comme une de ces mains d'albâtre posées par le sculpteur sur un coussin de velours.

Lorsque Titien fut assez remis de son émotion pour que l'artiste pût répondre de l'homme, il leva les yeux et regarda la duchesse. C'était la première fois qu'il osait fixer le regard sur elle si directement et si long-temps; car, ainsi qu'il venait de le dire au duc Alphonse, le peintre s'était toujours senti intimidé à l'approche de cette femme à l'air noble, au regard sévère; et ce qu'il n'avait pas jugé nécessaire d'ajouter, c'est qu'il avait cru remarquer que la duchesse paraissait mettre autant de soin à l'éviter qu'il se sentait peu de penchant à aller au-devant d'elle. Ainsi ils se fuyaient par une convention tacite, sans que d'un côté le respect qu'il avait pour la femme de son protecteur, sans que de l'autre l'admiration qu'elle avait

pour l'artiste, en éprouvassent la moindre atteinte. Mais se rappelant cette fois qu'il était là par les ordres du prince et pour faire son métier, Titien maîtrisa son trouble, et regarda, comme nous l'avons dit, hardiment cette femme. Loin d'éviter ce regard assez impertinent, la duchesse en parut charmée, et y répondit par un gracieux sourire. Chose étrange! il croyait avoir vu cette figure autrefois, dans ses rêves peut-être, ou parmi les idéales beautés que l'artiste voit passer devant ses yeux à l'heure de l'inspiration. Quoi qu'il en fût, Titien se garda bien de faire part à la princesse de sa nouvelle préoccupation, et s'approchant du chevalet lui dit :

— Madame, me voici à vos ordres.

— Me trouvez-vous bien ainsi, maître? demanda la duchesse.

Le son de cette voix fit tressaillir le peintre. Si d'abord il avait douté, maintenant il était sûr que ce n'était pas la première fois qu'il voyait cette femme; mais dans quel pays? à quelle époque l'avait-il rencontrée? c'est ce qu'il ne pouvait se rappeler.

La duchesse répéta sa demande avec un

petit mélange de raillerie et d'impatience.

— Parfaitement, madame, répondit Titien, et il se mit à esquisser rapidement les contours de la tête.

— Cependant, ajouta-t-il après un moment, avec une légère hésitation, si Votre Altesse voulait bien découvrir un peu plus ses cheveux, je crois que son portrait y gagnerait beaucoup.

— Comment donc, seigneur Titien! mais vos conseils sont des lois.

Et la duchesse déroula ses voiles, ôta ses pierreries avec une grâce adorable.

— Quelle magnifique chevelure! dit l'artiste étonné en voyant cette blonde cascade ruisseler comme une pluie d'or sur la neige de son cou et sur la nacre de ses épaules! Certes j'ai vu cette femme; mais elle n'était point si belle! Ses charmes n'avaient point alors le developpement prodigieux qui en fait aujourd'hui le plus beau modèle qu'un peintre puisse désirer.

Titien travaillait de verve et d'entrain, jamais il ne s'était senti mieux inspiré. Sa main fiévreuse entassait couleurs sur couleurs,

pour arriver par l'habile gradation des demi-teintes à cette transparence lumineuse des chairs qui a été le désespoir de ses imitateurs. Il avait peu de couleurs sur sa palette ; on sait là-dessus ses principes : il disait souvent qu'un bon peintre ne doit connaître et employer que trois couleurs, le blanc, le rouge, le noir ; mais il possédait à fond la science et la magie des contrastes. Personne n'a su tirer parti comme lui du clair-obscur ; personne n'a obtenu plus de merveilleux résultats avec des procédés plus simples, nous dirions presque grossiers. Il n'avait qu'à jeter une draperie d'un blanc ferme et mat à côté d'une figure nue, et vous eussiez dit que cette figure était composée du plus beau cinabre. Cependant le peintre ne s'était servi que d'un peu de terre rouge et d'un peu de laque aux contours et vers l'extrémité. Son secret consistait souvent à laisser tomber sur ses tableaux une lumière haute et tranchante, et à diminuer graduellement ses demi-teintes jusqu'aux parties extrêmes, qu'il touchait avec force pour donner aux objets plus de relief et d'éclat qu'ils n'en ont dans la nature.

Dans les chairs il évitait les tons trop violents, les ombres trop fortes, quoiqu'on les voie ainsi dans la réalité. Dans ses portraits il concentrait la lumière et la vie, l'énergie et la vigueur dans les yeux, dans le nez et dans la bouche, laissant flotter le reste dans une demi-teinte douce et incertaine; ce qui favorisait beaucoup la vérité de ses physionomies et l'animation de ses têtes. Quant à l'expression et à la ressemblance, on sait qu'il n'y a pas eu d'homme au monde qui ait égalé Titien, et il n'y en aura peut-être pas à l'avenir qui puisse jamais en approcher.

Lorsque la tête et une partie des épaules furent assez avancées pour que l'artiste pût satisfaire la curiosité de son modèle, Titien permit à la duchesse de jeter les yeux sur la toile. En se voyant si belle et si frappante dona Laure d'Este ne put retenir un cri d'admiration et de surprise.

— Vous voyez, madame, s'écria l'artiste avec feu, que j'ai eu raison de conseiller à Votre Altesse de se débarrasser de sa lourde coiffure; si elle veut m'en croire, il en sera de même de sa robe. Tenez, madame, écoutez

un avis d'artiste; dégagez tout à fait vos épaules d'un modelé si parfait, votre poitrine plus ferme que le marbre, votre torse dont les lignes sont si pures. Et, par la mort, ce n'est pas pour peindre un morceau d'étoffe ou un nœud de ruban que Dieu nous a donné aussi la moitié de sa puissance; car je puis créer aussi, madame, et lorsque votre beauté céleste, chef-d'œuvre de Dieu, sera tombée en poussière, elle vivra encore, elle vivra long-temps dans une toile.

A ces mots prononcés d'une voix forte et vibrante, les yeux de Titien s'étaient animés d'un éclat sublime, ses joues étaient colorées, son front rayonnait. L'homme avait disparu pour faire place à l'artiste dans tout l'élan de son génie, dans toute l'exaltation de son âme, dans la sainte et terrible majesté de son divin sacerdoce.

— On m'avait bien dit de me défier de Titien, reprit lentement la duchesse, tout en suivant mot pour mot les injonctions du peintre. Je vois bien que messire Arioste n'est pas le plus grand flatteur de la cour.

— Eh! madame, si vous ne me croyez

pas, croyez-en ce miroir; il n'a pas plus que moi d'intérêt à vous tromper.

Et Titien poussa vers elle une magnifique Léda en marbre couchée sur un piédestal, roulant et tenant dans ses mains une très-belle glace de Venise.

A mesure que la duchesse, docile aux volontés de l'artiste, découvrait successivement son pied, sa jambe, son genou, tout le corps admirable qui lui avait valu la couronne de Ferrare, Titien croyait ressaisir sa ressemblance, ses souvenirs flottaient moins incertains, il ne lui manquait plus qu'un nom et une date, et il allait la reconnaître.

Cependant l'éblouissante esquisse touchait à sa fin; la chair bondissait sous le pinceau; la pourpre courait dans les veines; un seul obstacle irritait Titien, c'étaient les derniers plis de ce velours qui faisaient tache au milieu de cette neige vivante, et empêchaient son chef-d'œuvre de se produire dans tout l'éclat de sa superbe et rayonnante beauté.

— Heureux l'artiste, s'écriait-il avec amertume, qui put sculpter la Vénus antique dans

sa sublime et chaste nudité! il n'avait pas devant lui des diamants et des étoffes. Oh! si un pareil bonheur m'était donné, j'en jure Dieu, la Vénus de Médicis aurait aujourd'hui son pendant.

— Mais regardez-moi donc, maître! fit la duchesse en riant.

Titien se retourna brusquement et poussa un cri.

La femme de don Alphonse de Ferrare avait laissé tomber ses derniers vêtements, et s'était couchée sur son divan, exactement dans la pose de cette divine Vénus de Titien, qu'on peut admirer encore aujourd'hui dans la galerie de Florence.

— Grand Dieu! je ne me trompe pas! dit Titien, en se précipitant vers elle.

— Enfin!

— C'est donc toi?

— C'est moi, ta Laurette, ton modèle, ta maîtresse! Ingrat! tu m'avais donc oubliée?

— Je n'en reviens pas: la fille du pauvre Zuanetto!

— Qui venait poser pour un morceau de

pain dans votre atelier de Venise, est la souveraine de Ferrare; — et ce qu'il y a de plus étonnant dans cette étonnante aventure, c'est que son ancien maître et seigneur se soit obstiné à ne pas reconnaître la duchesse de Ferrare que quand elle est descendue à son humble condition de modèle.

— Je me disais bien que ces traits ne m'étaient pas inconnus.

— Ce n'est pas malheureux ! au fait, je ne t'en veux pas ; il s'est passé depuis ce temps plus de douze ans, et je dois être bien changée !

— Et comment as-tu pu parvenir ?

— A épouser Don Alphonse? c'est tout simple. Il m'a vue, il m'a aimée; je lui ai fait croire tout ce que j'ai voulu, et je suis devenue d'abord sa maîtresse, ensuite sa femme : rien de plus logique.

— Et il t'aime, j'en ai la preuve.

— Il m'adore. Depuis le premier jour que tu es venu à Ferrare, il m'obsède pour le maudit portrait. J'ai résisté tant que j'ai pu ; mais enfin j'ai dû céder pour ne pas le rendre sérieusement malheureux, et Dieu sait que je

OXFORD - TAYLOR

redoutais ce moment... car... — Et la jeune femme s'interrompit pour laisser échapper un soupir.

— Je conçois que tu m'évitais par prudence.

— Par honte.

— Que veux-tu dire?

La duchesse fixa sur l'artiste ses yeux remplis de larmes, et répondit tristement:

— Quand on a été la maîtresse de Titien, c'est descendre que d'épouser un duc.

Titien baissa la tête et tomba dans une profonde rêverie. Quand il eut repris assez de sang-froid pour sortir de sa pénible situation:

— Allons, madame, dit-il avec bonté, mais avec calme, reprenez votre robe et rajustez votre coiffure. Cette esquisse est du moins inutile, et je la finirai plus tard. J'ai dans mon atelier un portrait de vous, tel que le duc le désire. Je veux vous peindre aussi pour vos sujets. Puisque le sort a mis une couronne sur votre front, il ne sera pas dit que je vous en aie privée, même en peinture.

— Mais que dira mon mari ?

— Il ne peut être que content. Au lieu d'un portrait qu'il m'a commandé, il en aura deux, l'un en Vénus, l'autre en duchesse.

Trois jours après Titien était parti pour Venise.

Nous serons obligé désormais de glisser rapidement sur les tableaux dont l'inépuisable fécondité de cet homme vraiment prodigieux a rempli le monde. Pour les décrire, même sommairement, il faudrait au moins dix volumes.

Il fit pour le beau-père de Giovanni da Castel Bolognese un très-beau paysage avec un pâtre nu et une villageoise qui lui offre des flûtes; pour l'église des Frères mineurs, l'Assomption de la Vierge; une Conception pour la chapelle de la famille Vesara; pour la petite église Saint-Nicolas, Saint Nicolas dabord, puis Saint François, puis Sainte Catherine et enfin Saint Sébastien. C'est de ce dernier tableau contenant les quatre saints que nous venons de nommer que Vasari a fait une si singulière critique, en disant que le peintre ne s'était pas beaucoup gêné; car,

sans employer d'autre artifice, il avait tout bonnement représenté son saint Sébastien comme un homme de chair et d'os, avec des muscles et des nerfs véritables, saignant par des blessures à vous donner le frisson. On l'eût dit vivant! Ce qui pour un peintre classique était au moins d'une grande inconvénance.

Finalement, pour l'église de Saint-Roch Titien fit un tableau représentant le Christ avec sa croix sur l'épaule et avec une corde au cou tirée par un juif. Tableau qui, de l'aveu de Vasari, dont le nom revient si souvent sous notre plume, attira tellement la dévotion et les offrandes des fidèles, qu'il a rapporté en peu d'années plus d'argent à l'église que n'en ont jamais gagné à eux deux Titien et Giorgione pendant leur vie entière.

Cependant les portraits allaient leur train. C'étaient les doges Lorédano et Grimani accompagnés de leurs saints protecteurs. C'était Andrea Gritti, un des plus illustres capitaines de la république, flanqué, comme d'habitude, de son bienheureux patron. C'é-

taient Pierre Lando et André Venieri prosternés aux pieds de la Vierge.

On comprend que tous les grands seigneurs, que tous les doges puissants ne se tenaient pas quittes envers Titien pour un rouleau d'or ou pour une maigre pension. C'était à qui le comblerait le plus d'amitié, à qui lui procurerait le plus de distinction, à qui lui obtiendrait le plus de commandes.

C'est ainsi qu'il fut chargé du grand tableau du Martyre de saint Pierre, qui passe pour un des plus beaux tableaux du monde, et que nous avons possédé quelque temps à Paris avec la Transfiguration de Raphaël. Ainsi, à la requête d'Andrea Gritti, le sénat de Venise lui demanda les batailles de Ghiaradadda et de Spoleti, devenues malheureusement la proie des flammes. Ainsi, à la prière de Contarini, il fit le magnifique Christ assis à table entre Cléophas et saint Luc, dont son propriétaire, le trouvant trop beau pour une galerie privée, fit hommage au gouvernement, qui l'exposa à l'admiration publique dans le salon doré qui précédait la grande salle du Conseil des dix.

Mais l'homme qui se montra le plus reconnaissant envers Titien, ce fut l'écrivain le plus populaire, le poète le plus admiré, le critique le plus spirituel, le plus puissant et le plus redouté de son siècle. Hélas! faudra-t-il le nommer? Ce fut Pierre Arétin.

Quand on voit de quel respect, de quelle vénération, de quel culte les contemporains ont entouré cet homme, dont le nom seul est une honte aujourd'hui, une injure, je dirais presque un outrage à la pudeur, on s'arrête interdit, on hésite, on n'ose point affirmer si c'est par la plus infernale hypocrisie, par le charlatanisme le plus impudent, par les hâbleries les plus éhontées, que ce misérable est parvenu à en imposer à son siècle; ou bien s'il faut le regarder comme un de ces génies étranges et incompris, comme un de ces froids théoriciens qui trempent dans l'infamie sans s'y souiller, comme un de ces hommes enfin qui valent beaucoup mieux que leur réputation ou que leurs œuvres. L'Arioste l'a chanté dans son poème; tous les poètes, tous les artistes le consultaient comme

un oracle; les cardinaux lui cédaient la place d'honneur ; les capitaines, les rois, les empereurs s'inclinaient devant lui. On l'appelait, et il s'appelait lui-même le *Fléau des princes.*

Cet homme a été l'ami de Titien, comme de tout ce qui avait un titre quelconque à l'admiration ou à l'estime de son époque. Un des biographes de notre peintre, M. James Northose, qui lui a consacré deux volumes, en a employé au moins un tiers à sa correspondance avec l'Arétin. Nous qui n'avons ni le même espace ni le même loisir, nous nous bornerons à faire connaître cet étonnant personnage, qui a rendu de si grands services à notre artiste: à reproduire quelques lignes seulement d'une lettre; et cette lettre-là n'est pas de Titien, mais de Vasari, l'homme le plus irréprochable sous le rapport de la conduite et des mœurs.

Nous choisissons au hasard entre mille.

Messer divinissimo.

On ne lui donne jamais d'autre titre: *très-divin.*

« *Divinissimo e unico poeta, messer Aretino.*

» Si dans l'espace de quelques mois je ne
» suis pas allé vous voir, ce n'est pas que je n'aie
» songé à vous à chaque instant, et que je ne
» me sois pas trouvé en esprit, mille fois
» l'heure, devant votre auguste présence.
» Rien que de penser à vous et de contempler
» votre image me suffit pour me rappeler
» sans cesse la divinité de votre vertu, ad-
» mirée par les hommes les plus rares ; car en
» vérité, parmi ce que la nature a produit de
» plus merveilleux, vos nobles qualités sont
» la chose la plus digne et la plus admirable
» que je connaisse. Je dois être bien fier,
» puisque dans mon jeune âge un homme
» tel que vous a bien voulu m'appeler son
» fils, et ne m'a pas jugé indigne d'occuper
» une place dans ses livres. Ce sont assuré-
» ment vos affectueux conseils qui ont ra-
» mené ma jeunesse égarée. C'est à vous que
» je dois de m'être plongé dans l'étude et dans
» d'honorables travaux, pour lesquels je mé-
» riterai d'être encore vivant après ma mort,
» et j'honorerai par mes œuvres les œuvres
» de mes bienfaiteurs. Le premier ouvrage
» qui sortira de mes mains sera pour la mai-

» son du magnifique Octavien (de Médicis)...
» lequel vous baise les mains et se recom-
» mande à vous, etc. »

Or l'Arétin, dont Titien avait fait le portrait, et qui n'avait pour s'acquitter envers le peintre ni commandes à lui donner, ni pensions à lui offrir, prit tout simplement une plume et une feuille de papier, et recommanda son ami à l'empereur Charles-Quint. Ce fut la source des grandeurs de Titien.

C'était en 1530, Charles-Quint était venu à Bologne pour recevoir la couronne impériale des mains de Clément VII; il fit immédiatement appeler Titien auprès de lui, et, l'ayant reçu avec les marques de la plus insigne faveur, le pria de se mettre sur-le-champ à son portrait. L'empereur étonné n'en croyait pas ses yeux quand il se vit assis sur son grand cheval de bataille, couvert de sa plus belle armure, dans une attitude si majestueuse et si fière, que ses sujets s'inclinaient devant la toile avec crainte et respect. Il lui donna pour le moment mille écus d'or, lui en promit autant pour chaque portrait

qu'il ferait de sa majesté impériale, et l'assura que, dès que la politique lui laisserait un moment de repos, il s'occuperait de son artiste de telle sorte qu'il n'eût pas à se repentir de lui avoir été recommandé.

Avant que Titien eût pris congé de l'empereur, deux généraux de sa suite le supplièrent tout bas de leur faire aussi leur portrait. Le premier, don Antonio Leyva, le paya royalement; le second, le marquis de Vasco, qui était plus pauvre, le pria d'accepter une pension annuelle de cinquante écus d'or sur son château de Léon.

Qu'était devenu le temps où les doges de la république sérénissime croyaient tout faire pour leur fils bien-aimé en lui payant ses portraits huit écus pièce?

Dès que l'empereur eut quitté Bologne, Titien s'empressa de retourner à Venise pour éblouir les habitants de cette ville par son luxe improvisé et par sa renommée colossale.

Hélas! quel est l'homme assez fort pour résister à la tentation de vouloir briller dans un pays où ses premières années se sont écou-

lées dans l'ombre, dans les privations, dans la misère? quel est le pays assez généreux pour pardonner cette faiblesse à ses enfants de génie? L'envie la plus violente fit bientôt justice de cette rapide et incroyable fortune. Les Vénitiens, qui se seraient précipités au-devant de la gondole du grand artiste, s'il avait dû en descendre en haillons et en larmes, le cœur brisé et l'escarcelle vide, sans nom, sans avenir, sans espoir; les compatriotes, les camarades, les amis qui avaient des phrases toutes faites pour le consoler de ses échecs et les lui rappelant avec adresse, pour l'abreuver de fiel tout en ayant l'air de lui présenter l'éponge d'une commisération dérisoire; cette foule égoïste et fausse affecta de fermer les yeux et de détourner la tête pour ne point voir son triomphe.

Heureusement Titien — et c'est là une compensation providentielle pour les grands génies — était trop occupé de ses œuvres pour écouter le bruit sourd qui se faisait autour de lui, avait les yeux fixés trop haut pour discerner la calomnie s'agitant dans l'ombre et rampant dans la poussière. Ses

travaux se succédaient sans trêve dans cette vie si laborieuse et si féconde. C'est à fatiguer la mémoire du plus patient faiseur de catalogues. Comment jeter quelque clarté dans ce chaos de chefs-d'œuvre de toute dimension, de tout genre, de toute époque? Nous les prendrons pêle-mêle, au hasard, comme ils tombent sous notre plume. Malheur à celui qui voudrait suivre les fils de Vasari et de Ridolfi pour se reconnaître au milieu de ce labyrinthe. Jamais écheveau plus embrouillé n'a été offert pour guide à la curiosité des explorateurs.

Les années, les mois, les jours de Titien purent se compter par des tableaux. Nous avons de lui vers le même temps un Saint Jean pour l'église du Rialto, un grand tableau de l'Ascension que le peintre dessinait pour les religieuses de Thurano, et que, sur le refus de ces bonnes sœurs, il envoya à l'impératrice Isabelle, une Vierge avec l'enfant Jésus entourés du plus brillant cortége de saints, pour les pères de Saint-Nicolas de Frari, et enfin un *Ecce homo* montré au peuple par Pilato du haut d'un escalier.

Titien se consolait de l'aridité des sujets, fourrant, de gré ou de force, les portraits de ses amis ou de ses protecteurs dans ses compositions historiques, sans se soucier de l'anachronisme. Ainsi Pilate est son ami Partenio, qui a dû être médiocrement flatté de ce choix. Charles-Quint et Soleyman sont rangés côte à côte, au bas de l'escalier, sous les costumes de deux chevaliers de la suite de Pilate; le peintre lui-même s'est réservé un petit coin de toile, comme pour voir du fond de son tableau quel effet produirait sur les spectateurs la flétrissante et douloureuse exposition de l'homme-Dieu.

Le portrait est la passion de Titien. Rien n'est plus éblouissant, plus somptueux et plus bizarre que les ajustements dont il se plaisait à revêtir ses modèles. Il nous a laissé un portrait du cardinal Hippolyte de Médicis dans un costume hongrois d'une richesse inouïe. Le cardinal émerveillé supplia l'artiste de le suivre à Bologne, où l'appelaient ses fonctions d'ambassadeur. Là il lui demanda un second portrait; mais cette fois armé de pied en cap, comme il convenait à une éminence guerrière. Nouveau portrait de Char-

les-Quint, nouveau portrait du marquis de Vasto, du duc de Gonzaga, qui fut assez heureux pour se faire suivre par Titien jusqu'à Mantoue, et pour en obtenir les figures des douze césars. Ces douze empereurs, quoique copiés exactement d'après les statues et les médailles anciennes, paraissaient vivants, et si vrais, qu'on eût dit qu'ils étaient peints d'après nature.

A Ferrare il peignit Paul III, qui fit tout au monde pour l'avoir à Rome. Mais ses efforts échouèrent pour le moment, parce qu'un engagement antérieur appelait notre artiste à Urbin. Là, il fit le portrait du duc régnant François-Marie de La Rovère et de dona Éleonora, sa femme, outre une Madeleine et une Vénus de toute beauté.

En 1541, Titien, âgé de soixante-quatre ans déjà, et au plus beau de sa carrière, fit pour le maître-autel de l'église de San Spirito sur la Lagune, un magnifique tableau du Saint-Esprit, et, peu de temps après, il enrichit la voûte de la même église de trois fresques que les artistes trouvèrent admirables. Tout en menant de front ces travaux d'une grande variété et d'une difficulté extrême, il ter

minait à ses moments perdus les portraits de Giovanni de Médicis et du duc d'Albe, d'Élisabeth Manola et de la petite Adria, fille de Parteno, ravissante et angélique créature qu'il a peinte au moment où elle enfile son aiguille.

Trévise montre avec orgueil une Annonciation et une Résurrection de Notre Seigneur entouré d'un groupe de petits chérubins, les plus charmants qu'on puisse voir.

A Vérone, on conserve la célèbre Assomption qui a fait avec tant d'autres chefs-d'œuvre le voyage de Paris, et qui, comme tant d'autres chefs-d'œuvre, après ce pèlerinage forcé est enfin retournée à sa place. Un des apôtres qu'on admire dans ce tableau est, selon son habitude, le portrait vivant de l'architecte San-Michéli.

A Brescia, il plaça sur le maître-autel de San-Nazzaro un grand tableau à cinq compartiments, contenant le Christ, la Vierge et les saints; tableau qui satisfit tellement les magistrats de la ville, qu'on lui confia trois peintures de quatorze pieds de haut sur quatorze de large pour la salle du Palais. Malheureusement le feu a tout détruit, et il

ne reste plus qu'une gravure de Cyclopes d'une facture très-curieuse.

A Milan, dans l'église de Sainte-Marie des Grâces, il fit le fameux Christ à la Couronne d'épines dont la divine et touchante figure exprime avec tant de vérité la douleur et la honte, qu'en présence d'une si grande misère, un sentiment de compassion irrésistible s'empare des esprits les plus froids et des âmes les plus sceptiques. Comme on le voit, Titien tenait religieusement la promesse qu'il avait faite à Dieu et aux hommes, qu'une fois maître absolu de son travail, l'église aurait autant de ses tableaux que la villa.

Enfin le cardinal Farnèse sut s'y prendre d'une manière si délicate et si adroite, qu'il l'attira à Rome en l'année 1545; ce que le Vénitien, soit paresse, soit appréhension, soit antipathie, avait toujours refusé. On devine l'empressement que mirent les chefs les plus illustres de l'Église romaine à recevoir un aussi grand artiste. Néanmoins, à cette généreuse et cordiale hospitalité de génie à génie, à l'admiration profonde qu'inspiraient les œuvres du grand coloriste, à l'amitié sincère qu'on lui témoignait, il se mêla je ne

dirai pas de l'envie, mais quelques préventions, peut-être injustes ; quelques critiques dont l'impartialité était douteuse, quoique la source en fût honnête et la bonne foi incontestable.

Vasari nous a conservé un entretien fort curieux qui aurait eu lieu entre lui et Michel-Ange au sujet de Titien. Je n'affirmerai pas que le Plutarque des peintres n'eût point gardé un peu de rancune à son rival de Venise qui avait hérité de trois tableaux de Santo-Spirito confiés d'abord à Vasari. D'ailleurs, comme, à tout prendre, Vasari appartient par la théorie aussi bien que par la pratique à cette classe de peintres qui subordonnent la couleur au dessin, il est tout simple que son admiration pour Titien ne fût pas sans réserve. Mais pour ceux qui connaissent le caractère de Vasari, sa droiture, sa noblesse, sa haute justice, il est impossible de s'arrêter à l'idée qu'il soit descendu à inventer une conversation qui n'est pas très-flatteuse pour son rival : voici ce qu'il raconte.

Titien dès son arrivée fut accablé de commandes. Paul III avait mis à sa disposition les appartements du Belvédère. On le traitait

comme un prince du sang. Titien se mit bientôt à l'œuvre. D'abord, il esquissa pour le pape un *Ecce homo*, un de ses sujets favoris, comme *la Pieta* l'était pour Michel-Ange ; puis une Madeleine : c'était toujours la beauté, quoiqu'en larmes ; c'était toujours la royauté, la pourpre, le rang, quoique par dérision et dans le supplice.

Mais le duc Octave, un des plus grands seigneurs de la cour, ne s'en tint pas à des sujets sacrés ; il demanda un Adonis se détachant à regret des bras de Vénus, et une Danaë accueillant dans son sein le puissant Jupiter, qui a dû, lui aussi, pour réussir plus aisément, se transformer en pluie d'or.

Titien était en train de terminer sa Danaë, lorsqu'un jour on frappa à la porte de son atelier : c'était Vasari accompagné du vieux Michel-Ange.

Revenu depuis peu de Naples, Vasari avait été présenté à Titien par le cardinal Farnèse, leur patron à tous deux, et s'était empressé de se mettre à la disposition du peintre vénitien pour lui faire les honneurs de Rome ; et maintenant il remplissait son plus précieux devoir de cicérone et de guide, en lui amenant le

grand Buonarroti. Aussi, vous pouvez bien vous douter avec quelle expression de reconnaissance, d'enthousiasme et de respect fut accueillie une telle visite.

Michel-Ange s'arrêta long-temps devant le tableau de Danaë. Ce dut être un magnifique et imposant spectacle que ce peintre de soixante-sept ans, le premier de son école, le plus grand coloriste de son siècle, admiré par les peuples, servi par les rois, se tenant silencieux et humble comme un disciple en présence du grand Buonarroti, et épiant avec la plus vive anxieté, dans les yeux de son juge, le moindre signe d'approbation ou de blâme.

Après avoir long-temps observé l'œuvre de Titien avec ce coup d'œil d'aigle à qui rien n'échappe, Michel-Ange lui en fit les compliments et les éloges les plus magnifiques, comme on fait devant l'auteur, remarque malicieusement le biographe ; mais un imperceptible froncement de sourcil, dont Titien tout entier à la joie de se voir apprédié par un tel homme ne s'était pas aperçu, avait montré à Vasari que Michel-Ange, soit courtoisie, soit réserve, n'exprimait pas sa pensée tout entière.

Aussi, dès qu'ils furent sortis l'artiste écrivain s'empressa-t-il de demander à son vénérable compatriote et ami quel était son avis sur le talent de Titien.

—Je vous ai déjà dit, répondit brusquement l'inflexible vieillard, il n'y a pas assez d'éloges pour le génie de cet homme; je n'ai rien vu de plus parfait que son coloris, de plus élevé que son style; mais c'est grand dommage qu'à Venise on n'apprenne pas à dessiner de bonne heure, et que l'école vénitienne ne soit pas plus sévère; car, si l'art et l'étude avaient fait pour cet homme ce que Dieu et la nature ont fait pour lui, en vérité, je vous le dis, on ne pourrait faire en ce monde ni plus ni mieux. »

Hélas! ce jugement, quelque dur qu'il puisse paraître aux compatriotes et aux admirateurs de l'artiste vénitien, a été confirmé par la postérité. Il est vrai de dire que Michel-Ange le jugeait ainsi sur deux tableaux de second ordre, et qu'en parlant tout haut de Titien, il rêvait tout bas à Raphaël!

Cependant, vers la même époque Titien achevait les deux portraits du duc Octave et du cardinal Farnèse, deux chefs-d'œuvre

d'une perfection désespérante, auxquels le critique le plus austère n'aurait pu trouver l'ombre d'un défaut. En cela, Michel-Ange lui rendait pleine justice. D'après l'énergique expression de Buonarroti, Titien n'avait pas d'égal pour *contrefaire la vie* (*contrafare il vivo*). Rien de plus vrai que ce mot, auquel l'admiration publique se chargea de donner une sanction éclatante. Titien venait d'exposer sur une terrasse son portrait de Paul III pour faire sécher le vernis. Tous les bourgeois qui venaient à passer par là ne fixaient pas les yeux sur la toile ; croyant que c'était réellement le pape qui prenait le frais sur son balcon, ils s'inclinaient respectueusement, et faisaient de grandes révérences. L'anecdote est rapportée par Benedetto Varechi, un des historiens les plus graves et les plus véridiques de l'Italie.

Qu'on pense si le pape mit tout en œuvre pour garder près de lui un tel artiste. Des dons, des honneurs, des priviléges pour le père, des évêchés, des bénéfices pour les enfants, des offres de toute sorte furent mises en jeu pour le fixer à Rome. On alla jusqu'à

lui proposer la charge de *piombo*, espèce de sinécure restée vacante par la mort du frère Sébastien, et qui rapportait trois à quatre cents écus. Mais Titien ne se plaisait pas à la cour de Rome. Il n'y trouvait ni le faste qui aurait pu lui faire oublier l'amitié de ses intimes, ni l'amitié qui aurait pu le dédommager de cette vie splendide et bruyante si conforme à ses goûts.

Il retourna donc à Venise, où l'attendaient les causeries du foyer, les discussions franches, quoique un peu aigres, les vérités dures, mais au fond bienveillantes et affectueuses. Partenio, Sansovino, Francesco le mosaïste, passaient tous les jours une heure ou deux dans son atelier, et c'était un assaut continuel de gaieté, d'esprit, de savants discours et de propos frivoles, de fines railleries et de touchants souvenirs. Titien était-il complétement heureux? non, ne le croyons pas; il en avait l'air du moins.

L'année 1548 touchait à sa fin, lorsque l'empereur Charles-Quint l'appela à sa cour. L'empressement que mit Titien à se rendre aux ordres de César, la pompe qu'il déploya

dans ce voyage, le cortége de palefreniers, de serviteurs, de pages qu'il traîna à sa suite, prouvent que, s'il éprouva quelque tristesse en quittant ses amis, ses regrets furent bien vite étouffés par l'amour du bruit, de l'éclat et de la gloire, qui semble avoir été sa passion dominante.

Il marchait en effet vers l'apogée de sa fortune. L'empereur déclarait à la face des deux mondes qui lui étaient soumis, qu'il ne voulait d'autre peintre que Titien. De même qu'Alexandre ne voulait être peint que par Apelles, de même Charles-Quint faisait défense à tous les autres peintres d'aborder son portrait. Il avait à sa cour ses grandes et ses petites entrées. Il suivait l'empereur dans tous ses voyages ; seul, il pénétrait dans les appartements de César sans être annoncé ; enfin Charles-Quint voulut lui-même lui conférer l'enseigne de ses ordres, il le créa comte et chevalier. Le diplôme impérial est conçu en des termes si honorables pour Titien et contient de si curieux détails, que nous ne pouvons résister au désir d'en reproduire une partie. Ce singulier document est

écrit en latin et daté de Barcelone en l'an de grâce 1553. En voici le commencement, nous traduirons mot à mot.

« Charles V, par la divine clémence em-
» pereur auguste des Romains, roi d'Alle-
» gne, d'Espagne, des deux Siciles, de Jé-
» rusalem, de Hongrie, des Indes, etc. A notre
» respectable, fidèle et bien-aimé Titien de
» Vecelli, illustre chevalier de l'Éperon d'or,
» comte du palais sacré de Latran, de notre
» cour et de notre impérial consistoire, la
» grâce césaréenne et tous les biens.

» Ayant été notre constante habitude,
» depuis que, sous les auspices divins, nous
» avons été élevé à la hauteur de la dignité
» impériale, de combler de nos grâces, faveurs
» et bienveillance ceux-là surtout qu'on a
» jugés les plus illustres et les plus dignes,
» par leur fidélité et par leur respect envers
» nous et le Saint-Empire romain, et outre,
» ses rares vertus, pour son excellence dans
» les arts; considérant sa fidélité éprouvée et
» son parfait dévouement envers nous et le
» Saint-Empire romain, et, outre les rares
» vertus et les brillantes qualités de son génie,

» son art exquis de peindre et de saisir admi-
» rablement les ressemblances, dans lequel
» art tu nous as semblé mériter le nom de
» l'Apelles de ce siècle ; attendu que,
» d'après l'exemple de nos prédécesseurs,
» Alexandre le grand et Octavien Auguste,
» dont l'un ne voulut être peint que par
» Apelles, et l'autre ne confia son portrait
» qu'aux plus excellents maîtres de son temps
» (dans la juste crainte que des artistes igno-
» rants pourraient par leurs mauvaises pein-
» tures faire tort à leur gloire auprès de la
» postérité), nous aussi, nous n'avons confié
» qu'à toi seul le soin de faire notre portrait,
» et que nous avons pu aussi acquérir la
» preuve de ta facilité et de ton bonheur
» (*falicitatem et felicitatem*) en un tel art,
» nous t'avons jugé digne de nos faveurs
» impériales, et nous avons voulu prouver
» hautement notre clémence envers toi, et
» donner à la postérité un éclatant témoi-
» gnage de ton mérite.

» Aussi, de notre propre mouvement, en
» parfaite connaissance de cause, et après
» mûres réflexions, ouï le conseil de nos

» bien-aimés princes, comtes, barons et autres
» dignitaires du Saint-Empire, dans la plé-
» nitude de notre pouvoir césaréen, nous te
» faisons, créons, nommons comte du sacré
» palais de Latran, de notre cour et de notre
» impérial consistoire, t'en octroyons le titre
» par les présentes, t'élevons à cette haute
» dignité, t'agréons et t'inscrivons au nombre
» des autres comtes palatins; ordonnons par
» le présent écrit impérial que dorénavant tu
» pourras jouir, user et profiter de tous les
» priviléges, grâces, droits, immunités, hon-
» neurs et exemptions et libertés dont jouis-
» sent les comtes palatins par coutume ou
» par droit. »

Suit la liste des priviléges accordés aux comtes palatins, priviléges qui n'étaient pas d'une légère importance : créer des notaires, nommer des juges, légitimer des bâtards, et une foule d'autres droits que nos rois constitutionnels seraient très-heureux d'avoir aujourd'hui. — Mais Charles-Quint ne s'en tient pas là, et, une fois en train de récompenser son artiste, il n'est pas satisfait tant

qu'il n'aura anobli à perpétuité toute sa famille.

« Pour te prouver donc toute notre bien-
» veillance, poursuit généreusement l'empe-
» reur, et la plénitude de notre grâce, et afin
» que ta postérité tout entière soit honorée
» et prise en considération dans ta personne ;
» afin que tes descendants, guidés par la tra-
» dition de tes vertus, encouragés par notre
» munificence, puissent voir en toi non-seu-
» lement un exemple à imiter, mais la source
» et l'origine de leur gloire et de leurs gran-
» deurs, nous vous nommons, créons et fai-
» sons nobles dans les formes susdites, toi
» Titien, et tous tes enfants légitimes de l'un
» et de l'autre sexe, nés ou encore à naître,
» ainsi que leurs héritiers et descendants à
» perpétuité, et vous accordons par les pré-
» sentes le nom, le titre, le rang, la dignité
» et les insignes de noblesse. Nous vous nom-
» mons et déclarons aussi nobles qu'on peut
» l'être dans la plus haute condition
» humaine, comme si vous étiez nés de
» noble race, de maisons et de familles nobles,
» procréés par quatre aïeux paternels et ma-

» ternels. Nous voulons et nous exigeons que » tous les personnages les plus éminents par » leurs rangs, par leurs grades et par leurs » dignités vous reconnaissent et vous esti- » ment comme leurs égaux ; nous décrétons » et ordonnons expressément que toi, Titien » de Vecelli, et tous tes enfants, héritiers et » successeurs, maintenant et toujours, dans » le temps à venir, en tous lieux et en tous » pays, soit en jugement, soit hors de juge- » ment, dans les affaires temporelles et spiri- » tuelles, ecclésiastiques ou profanes, dans tous » les exercices, actes ou négoces, vous jouis- » siez des mêmes honneurs, priviléges, » dignités, droits, offices, libertés, grâces, etc., » dont jouissent tous les nobles de bonne » race, engendrés et procréés par quatre » aïeux paternels et maternels, etc., etc. »

Nous supprimons le reste de ce long document pour ne pas fatiguer le lecteur. La partie du diplôme où Titien est nommé chevalier et dans laquelle on lui octroie le glaive, l'éperon, la robe et la ceinture d'or, n'est pas la moins curieuse.

Comme on voit, Charles-Quint ne mettait

pas de bornes à ses impériales faveurs : non-seulement il descendait à la postérité la plus reculée, mais il remontait au passé le plus lointain, il évoquait de leur tombeau les ancêtres de Titien pour honorer dans leurs personnes son artiste favori. A voir de quelle façon déplorable quelques artistes contemporains arrangent dans leurs toiles ce que nous appelons nos grands hommes, on s'explique facilement la susceptibilité du puissant empereur, qui s'est mis du reste à l'abri de tout reproche sous les noms d'Alexandre et d'Auguste ; on comprend qu'aucune récompense, si exorbitante qu'elle nous paraisse aujourd'hui, ne doit lui sembler assez haute pour l'homme qui transmettait ainsi son image aux siècles à venir, pure de la moindre tache et de toute odieuse profanation.

Cependant l'étoile de Titien devait encore monter d'un degré et atteindre à la plus prodigieuse hauteur à laquelle une destinée d'artiste puisse parvenir. Il avait alors soixante-seize ans. L'empereur déjà vieux posait devant lui pour la troisième fois. Sur le point de quitter le trône pour s'enfermer dans un

cloître, Charles-Quint avait voulu être peint dans toute sa splendeur, et avait choisi pour ce dernier portrait son costume le plus brillant et sa plus riche armure.

Titien, entraîné comme toujours par sa fougueuse ardeur, que l'âge était loin d'avoir domptée, assis devant son chevalet, ébauchait rapidement son esquisse, lorsque le pinceau lui tomba de la main. Avant que personne eût eu le temps de bouger, l'empereur se baissa, et, ramassant le pinceau qui roulait par terre, le présenta respectueusement à l'artiste.

— Sire, s'écria Titien ému jusqu'aux larmes, sire, que faites-vous?

— Titien est digne d'être servi par César, répondit l'empereur.

Je sais que quelques biographes racontent cette anecdote comme étant arrivée plusieurs années auparavant à Bologne; mais j'ai suivi la version de Ridolfi, qui est la plus vraisemblable, et cet hommage rendu par la royauté au génie, de vieillard à vieillard, m'a paru plus touchant.

Qu'on s'imagine si les grands de la cour durent se montrer jaloux de ces marques de distinction inouïes, que l'inflexible étiquette espagnole n'accordait même pas aux princes souverains. La faveur dont jouissait Titien paraissait une chose tellement monstrueuse et inusitée que les plus zélés courtisans crurent de leur devoir, dans l'intérêt même de la royauté, d'en faire quelques observations à l'empereur. A cela Charles-Quint répondit « qu'on trouve aisément des princes et même des rois, mais qu'il ne connaissait au monde qu'un seul Titien. »

Mais notre artiste n'était pas homme à endurer le moindre signe de froideur de la part des personnes avec lesquelles il était obligé de se trouver tous les jours, et, quoique pénétré de reconnaissance pour les bontés dont l'empereur l'avait comblé, il sollicita et obtint la faveur de faire un voyage en Allemagne. Avant son départ il termina le portrait du terrible Philippe II, alors prince royal, et accepta le titre et le traitement de peintre de la cour.

Il est inutile d'insister sur les réceptions

qui attendaient Titien dans les pays qu'il daignait visiter ; son voyage fut un véritable triomphe : les princes, les rois venaient à sa rencontre et s'estimaient heureux s'il voulait leur vendre, n'importe à quel prix, la moindre esquisse; plus heureux encore s'il les jugeait dignes d'immortaliser leurs traits sur une toile.

A Inspruck il fit le portrait de Ferdinand, roi des Romains, de la reine Marie sa femme, et de leurs sept filles, sept princesses charmantes groupées en un seul tableau, chef-d'œuvre de composition et de coloris. Il peignit également le prince Maximilien, qui fut élu empereur par la suite, le cardinal de Brento et une foule d'autres personnages illustres dont le nombre est incalculable. Il en fut de même dans toutes les autres villes qu'il parcourut, semant partout sur ses pas des chefs-d'œuvre. On peut se faire une idée de l'accueil que Titien trouva en Allemagne quand on songe qu'après cinq ans de séjour dans ce pays, ayant vécu splendidement comme il en avait l'habitude, il rapporta à Venise onze mille écus d'or et des présents

tellement considérables, que le doge François Veniero en fut ébloui.

— Que pourrons-nous faire pour vous, s'écria-t-il avec découragement, lorsque les rois et les empereurs vous donnent de telles preuves de leur estime ?

— Monseigneur, répondit Titien, vous me rendrez bien heureux et bien fier en m'accordant la grâce que je vais vous demander.

— Parlez, maître, elle vous est octroyée d'avance.

— Eh bien ! monseigneur, je demande à terminer les fresques de la salle du conseil, gratuitement et à mes frais.

— Vous êtes un grand artiste et un digne citoyen : votre offre est agréée et le sénat vous en remerciera au nom de Venise.

Cependant l'empereur, quoique éloigné de son peintre, ne cessait pas de lui envoyer commandes sur commandes, et à chaque nouveau tableau c'étaient de nouveaux présents, de nouveaux titres, de nouvelles faveurs. Titien fut nommé gentilhomme de la chambre impériale.

L'artiste ne voulut pas être en reste avec le monarque : il lui expédia, coup sur coup, un Saint Sébastien qu'on lui avait demandé par les lettres les plus pressantes, un grand tableau contenant encore une Vue du paradis et une Vierge des douleurs peinte admirablement sur pierre, ainsi que le prouve un fragment de lettre que nous avons sous les yeux. En voici quelques mots :

« Invittissimo Cesare.

» Je rends grâces à la divine Majesté que le » tableau de la Madone des douleurs, que j'ai » peinte sur pierre, soit parvenu à votre im- » périale présence comme je le désirais. Si » Votre Majesté en est satisfaite, tous mes » vœux sont comblés. S'il en était autrement, » je prie Votre Majesté qu'elle daigne me » l'apprendre, et je m'efforcerai de la con- » tenter, etc. »

Le dernier ouvrage que Titien envoya de Venise à son empereur, ce fut, selon toutes les probabilités, une grande toile allégorique,

dans laquelle est représentée la Religion poursuivie par l'Hérésie ; tableau qui nous paraît plus encore dans les goûts de Philippe II que dans ceux de Charles-Quint.

Après la mort de l'empereur, Titien continua à servir Sa Majesté Catholique en qualité de peintre ordinaire ; mais l'inquisition donnait tant à faire au nouveau roi, et les ministres étaient tellement occupés des hérétiques, qu'on oublia de payer les pensions de notre artiste, et il dut s'adresser souvent au roi pour réclamer le prix de ses travaux.

A ce sujet on raconte une anecdote assez curieuse. Entre autres tableaux commandés par le roi catholique, Titien reçut la commission de lui faire une Madeleine. Philippe II avait tracé lui-même au peintre le programme le plus austère ; il avait détaillé les cordes, les clous, les fléaux dont sa sombre imagination se plaisait à voir torturer la belle pécheresse. Cependant, avec les meilleures intentions du monde, le peintre, emporté par ses penchants sensuels, donna aux traits de sa Madeleine beaucoup plus de séduction et

de charme que de componction et de douleur; les chairs éclataient sous son pinceau vermeilles et frémissantes, malgré les marbrures du fouet et les déchirements du cilice; les cheveux gardaient leur souplesse et leur parfum, malgré la poussière dont on les avait couverts; les yeux lançaient à travers les larmes des éclairs de volupté et d'amour. En un mot c'était la belle courtisane de Magdale, plutôt avant qu'après le péché.

Mais, au moment de mettre la dernière main à son œuvre, Titien s'aperçut tout bonnement qu'il venait de reproduire les traits d'une Vénus ou de toute autre divinité païenne qui lui étaient restés gravés dans la mémoire d'après la vue d'un marbre antique — l'ouvrage n'en était pas moins irréprochable sous le rapport de l'art; mais il y avait tout lieu de présumer que Philippe II refuserait de payer une Danaë ou une Léda, quand il avait commandé une Madeleine.

Voici l'expédient auquel eut recours l'artiste.

En face de son atelier demeurait une jeune fille d'une grande beauté, dont on ne con-

naissait pas les parents et que la misère avait réduite à se livrer pour un demi-florin par séance au pénible métier de modèle. D'abord les privations, les chagrins, les veilles, avaient laissé leurs traces sur son front abattu, sur ses joues pâles et maigries; ensuite un air de distinction et de candeur naturelle l'élevait au-dessus des créatures de son espèce. Enfin notre peintre l'avait remarquée quelquefois à ses heures perdues, appuyée languissamment au rebord de sa croisée, les yeux mouillés de larmes et absorbée dans une rêverie profonde.

Titien la fit venir chez lui et lui proposa de poser pour la tête de sa Madeleine, s'engageant de lui payer quatre florins par séance, à la condition qu'elle restât constamment debout et immobile dans la position que l'artiste lui aurait indiquée, sans jamais demander un instant de repos, quelle que fût la fatigue ou la douleur qu'elle éprouverait.

La jeune fille, enchantée d'une offre aussi magnifique, promit tout ce qu'on voulut, et la séance commença sur-le-champ.

Au bout d'une demi-heure, fatiguée de rester toujours dans la même attitude, elle pria le peintre de lui accorder, malgré leur convention, une seconde de répit.

Titien fit semblant de ne pas entendre, et continua son tableau avec plus d'ardeur et d'attention.

— Après un quart d'heure nouvelle demande de la part du modèle, nouveau silence de la part de l'artiste.

Enfin, lorsque une heure se fut écoulée, la pauvre fille ne résistant plus à la souffrance renouvela sa prière au peintre, et sans attendre la permission s'affaissa sur elle-même.

Mais alors Titien, se montrant dominé par une grande colère, lui reprocha durement d'avoir manqué à sa promesse, et la menaça par les mots les plus cruels de la chasser de l'atelier sans lui donner un sou du prix convenu, si elle ne reprenait pas sa pose à l'instant même.

La malheureuse enfant, brisée d'humiliation et de douleur, se leva sans dire mot et reprit sa première attitude, tandis que des

larmes amères coulaient silencieusement le long de ses joues.

— C'est fait, s'écria Titien d'une voix triomphante, c'est là l'expression que je cherchais; et, après avoir donné quatre ou cinq coups de pinceau, il courut à la jeune fille, la serra dans ses bras avec une tendresse paternelle, essuya ses larmes et la posa lui-même dans un lit de repos.

— Mon enfant, lui dit-il, tu m'as aidé à faire un chef-d'œuvre, il est juste qu'il t'en revienne ta part. Voilà les quatre florins pour la séance d'aujourd'hui, et voici ta dot, ajouta-t-il en lui mettant un rouleau d'or dans la main. Je te marierai à un de mes élèves pour que tu n'aies plus à poser si long-temps.

Philippe II demeura frappé d'admiration et de stupeur à la vue du tableau de Titien. Quoique son opinion fût depuis long-temps fixée sur le génie du peintre, son attente fut dépassée. Jamais le peintre vénitien n'avait atteint une telle hauteur. Le roi lui en fit les éloges les plus flatteurs, et lui demanda gracieusement, par une lettre écrite de sa main,

ce qu'avait sa Madeleine pour pleurer et se désoler ainsi.

— Sire, répondit Titien, elle vous supplie les larmes aux yeux de me faire payer l'arriéré des pensions que votre auguste père a bien voulu me léguer.

Philippe II comprit, et par une lettre datée de Barcelone, le 8 mars 1564, il ordonna au vice-roi de Naples et au gouverneur de satisfaire sans aucun retard aux justes exigences d'un homme qui avait servi et servait encore Sa Majesté à sa grande satisfaction.

En peu de jours, Titien avait terminé deux copies, ou plutôt deux reproductions de la Madeleine. La première fut vendue à Silvio Badaoro pour cent écus d'argent, prix qui fut bientôt quintuplé après la mort du premier acquéreur; l'autre resta dans la famille du peintre et passa pour l'un des objets les plus précieux de ce précieux héritage.

Titien fit aussi pour le roi catholique un tableau représentant Vénus et Adonis, Andromède libérée par Persée, Europe enlevée par Jupiter sous la forme d'un taureau, et quelques autres sujets mythologiques traités

avec une grâce charmante et un bonheur rare.

Mais l'œuvre qui dut le plus flatter Philippe II et dans laquelle Titien parut concentrer les derniers efforts de son génie, est la Cène du Seigneur, que le peintre envoya à Sa Majesté catholique avec une lettre qui nous a été précieusement conservée. Voici en quels termes notre artiste parle au roi de son tableau :

« Sire,

» La Cène de notre Seigneur, que j'avais promise à Votre Majesté, est enfin, grâce à Dieu, parvenue à son terme, après sept ans depuis le jour que je l'ai commencée, et que j'y ai travaillé incessamment, avec l'intention de laisser à Votre Majesté, dans mes derniers jours, le plus grand témoignage de mon ancien dévouement. Plaise à Dieu qu'elle paraisse à votre jugement éclairé telle que je me suis efforcé de la rendre, dans le seul but de vous plaire.

» Je la livrerai un de ces jours à votre secrétaire, don Garcia Hernando, suivant les

ordres de Votre Majesté ; en attendant, je viens supplier votre clémence infinie, si mes longs services ont trouvé quelque grâce auprès de Votre Majesté, de vouloir bien donner ses ordres afin que je ne sois plus tourmenté par ses ministres pour le paiement de mes pensions en Espagne et dans la chambre de Milan, et que je puisse terminer le peu de jours que j'ai encore à vivre aux gages de Votre Majesté. De cette façon Votre Majesté se montrera non moins pieuse envers la mémoire de César, son auguste père, en exécutant ses ordres, que fidèle à ses propres intérêts ; car, une fois débarrassé de mille tracasseries que j'ai à subir pour toucher mes faibles appointements, j'emploierai tout mon temps à vous servir dans mon art, je ne serai plus obligé de gaspiller la plus grande partie de mes jours à écrire çà et là à vos chargés de pouvoir, à mon grand détriment, et presque toujours en vain, pour en tirer le peu d'argent qui me revient avec tant de peine après une si longue attente. Je suis bien convaincu, Sire très-clément, que si Votre Majesté connaissait mes chagrins, son cœur si

généreux et si compatissant en serait ému, et j'en aurais bientôt la preuve. Il est vrai que Votre Majesté daigne me délivrer des bons; mais rien ne m'est payé, suivant l'intention et la teneur de ses ordres. C'est pourquoi je me vois forcé de me jeter aux pieds de Votre Majesté pour prier sa clémence de vouloir bien mettre un terme à mon infortune, afin que Votre Majesté ne soit plus ennuyée de mes plaintes, et que je puisse désormais, libre de tout souci, me dévouer à son service.

» Je vous baise les mains catholiques.

» Venise, le 5 août 1564.

» De Votre Majesté

» le très-humble et très-obéissant

» Serviteur,

» TIZIANO. »

Il est profondément triste de voir un vieillard de 87 ans obligé de réclamer en termes

si humiliants le prix de ses travaux; mais il faut avouer, pour être juste, que la honte d'une telle conduite retombe tout entière sur les ministres de Philippe II.

Dès que le roi en eut eu connaissance, il s'empressa de donner les ordres les plus énergiques pour qu'il fût payé à l'instant même, et lui envoya comme un dédommagement du retard qu'il venait d'éprouver, et comme un témoignage d'intérêt, un cadeau de deux mille écus.

Cependant Titien ne passait point un jour sans produire un nouveau chef-d'œuvre.

Aux portraits que nous avons déjà cités, il faut ajouter ceux de Jules II et de Clément VII, des cardinaux de Médicis, Acoli et Bembo, de François Ier de France, d'Édouard d'Angleterre et du prince son fils, du duc de Savoie, des doges Trevisano et Lando, de François Sforza de Milan, du marquis de Vesiare et de don Diégo de Mendoza.

Il faut ajouter aux lettrés dont l'effigie a été rendue immortelle plus encore par le pinceau de Titien que par leurs propres œuvres, Sperone Speroni, Fracastoro, Francesco Fileto,

Torquato Bembo, Paolo dal Ponte, Beccatello, Nicolo Zono, Alessandro d'Agli Organi, Pietro de Benedetti, Antonio degli Episcopi, Niccolo Crasso, Francesco Assonica, etc.

Il n'est pas de ville, pas de musée, pas de cour de quelque importance en Europe, qui ne possède aujourd'hui quelque tableau de Titien.

A Vienne, on admire le magnifique portrait de la duchesse de Ferrare dont nous avons parlé, la Danaë, une Notre-Dame d'une beauté merveilleuse.

A Londres, les douze Césars, Saint Sébastien, la Naissance du Sauveur, un Joaillier vu de trois côtés, Lucrèce au moment de se tuer, La Madone avec l'enfant Jésus, Sainte Catherine, Saint Dominique, etc.

A Florence, le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis en costume hongrois dont il a été déjà question, un Vieillard, deux Venus, une Femme à moitié nue, avec trois Satyres, etc.

A Modène, une Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui parle à saint Paul, le portrait d'Alphonse I^er^, celui d'un Sénateur

vénitien, une Femme en costume antique, un Prêtre, le portrait de Ludovic Arioste, un petit Saint Jean-Baptiste, une Vénus, etc.

A Rome, on voit plusieurs effigies de la Vierge, une magnifique Vénus endormie, deux Femmes à la fontaine, deux Pâtres jouant de la flûte, plusieurs Saints, et les deux Triomphes de Bacchus et des Amours que nous avons déjà décrits.

A Gênes, il existe le groupe d'Adonis et de Vénus, une Naissance du Seigneur, et le Voyage de la Vierge en Égypte ;

A Vérone, un portrait de Charles-Quint, deux de la famille d'Anna, un croquis de la Madeleine, trois sujets de Sainte Catherine, une Vierge avec l'enfant Jésus, Saint Jean, etc.

Anvers conserve plusieurs sujets de dévotion, un tableau de Pyrame mourant, une Vierge adorant son fils, avec Saint Jérôme habillé en cardinal, Saint François, l'Archange Michel, Saint Jérôme priant devant sa grotte, une Jeune fille, les portraits de Daniel Barbaro et de Pierre Arétin, un Patriarche, un Orfévre, une Veuve d'une admirable beauté, la fille du Titien, la Vierge

entourée des saints Antoine, François et Jérôme sous un arbre.

A Padoue, on montre aux étrangers une Madeleine, un Christ portant sa croix, et un tableau allégorique représentant je ne sais quel rêve emprunté à la philosophie de Platon.

A Ferrare, on voit plusieurs saints, entre autres un groupe traité avec une grâce infinie : c'est la Vierge-Mère serrant Jésus dans ses bras, tandis que le petit précurseur attire à lui l'agneau symbolique.

A Venise, on admire un Vieux Sénateur en robe noire, plusieurs Saints, plusieurs paysages, et un grand nombre de portraits.

Naples, Paris, Dresde, Madrid, etc., possèdent plusieurs tableaux, gravures ou dessins, dont il serait très-long et surtout très-inutile de donner une aride analyse ou la simple nomenclature.

Enfin, pour ne pas transformer cette notice en catalogue, nous nous bornerons à rappeler la magnifique Vierge au Rosier, une des plus belles peintures de Titien, achetée par Jean Reinst, gentilhomme hollandais.

Lorsque Vasari alla en 1566 voir Titien à Venise, il le trouva assis devant son chevalet, et s'étonna qu'un homme si âgé pût encore apporter tant d'ardeur dans son travail et tant de vivacité dans sa conversation; cependant, il vécut et travailla encore dix ans.

Il envoyait à Ancône un Christ sur la Croix au pied de laquelle on voyait saint Jean et Saint Dominique; plus un Saint François recevant les stigmates des mains d'un séraphin. Il achevait pour Venise le Martyre de Saint Laurent et un petit tableau de Saint Jérôme ayant d'un côté la croix, de l'autre le lion. Il ornait le plafond de la confrérie de San-Giovani d'une Vision de l'Apocalypse et encadrait sa peinture d'un dédale inextricable et merveilleux de ramages, de petits enfants, d'arabesques, de ces ravissantes fantaisies de la renaissance, connues en Italie sous le nom de *Grotesche*, ainsi que l'atteste Benvenuto Cellini.

Dans tous ces travaux même âpreté, même hardiesse, même énergie de conception et de coloris. La vue du vieillard se troublait, son dos se courbait; en route, la brosse tremblait

dans sa main ; mais l'âme survivait ardente et fière, comme une lame qui avait usé le fourreau.

C'est aux derniers moments de sa vie qu'appartient cette Transfiguration pour l'église de Saint-Sauveur, chef-d'œuvre d'improvisation esquissé à larges traits avec une sûreté de touche, une fermeté de dessin, une vigueur de tons qui seraient prodigieux même dans un homme au plus fort de sa carrière et dans la fleur de son âge.

A ce sujet on raconte une anecdote qui montre à quel point le caractère de Titien fut indomptable et entier jusqu'à la fin. Comme pendant à sa Transfiguration, il avait destiné à l'église de San Salvadore une Annonciation de Marie. Rien de plus admirable que le mouvement d'effroi et de stupeur qui se manifeste chez la Vierge à l'apparition soudaine et inattendue de l'ange; cependant la divine colombe plane sur la tête de l'élue de Dieu, au milieu d'un chœur de séraphins, et la prépare à recevoir le profond mystère de l'incarnation.

Or il arriva que les patrons de l'église,

honnêtes bourgeois dont les connaissances en fait d'art n'allaient pas très-loin, croyant remarquer dans le tableau quelques parties plus faibles, évidemment sacrifiées par le peintre, en vertu de l'éternelle loi des contrastes, eurent l'imprudence de demander à Titien si cette peinture était bien de lui.

Le vieillard indigné, sans répondre un mot à ces bonnes gens qu'il se contenta de foudroyer du regard, fit signe à un de ses valets de lui apporter un pinceau, et, d'une main tremblante d'émotion et de colère, il traça dans un coin du tableau ces trois mots formidables : *Titianus fecit, fecit.*

L'atelier de Titien était devenu le rendez-vous de toutes les célébrités de l'époque. On venait de tous les coins du monde en pèlerinage pour voir le vénérable vieillard. Henri III, roi de France et de Pologne, escorté des ducs de Ferrare, de Mantoue et d'Albino, voulut rendre au plus grand peintre de son siècle une visite solennelle. Il causa long-temps avec le peintre des honneurs qu'il avait reçus à la cour de Charles-Quint, et des rois Ferdinand

et Philippe; il admira tous ses tableaux, et, ayant fait un choix de ceux qui lui plaisaient le plus, il demanda à Titien de fixer lui-même la somme.

Le vieillard sourit, et se levant avec effort de son siége, et s'inclinant respectueusement :

— Votre Majesté, dit-il, me fera la grâce d'accepter ces tableaux comme un témoignage de ma reconnaissance. Je ne reçois pas d'argent de mes hôtes.

Il vivait royalement. Sa maison était remplie de valets, de pages, d'estafiers à en rendre jaloux les palais des doges; affable, enjoué, spirituel, bienveillant, il savait se faire aimer, même de ses rivaux. On lui pardonnait son bonheur; aucun artiste n'a peut-être gagné des sommes plus énormes, et ne les a dépensées avec plus de générosité et plus de plaisir. Un jour deux cardinaux espagnols, monseigneur Pauco et monseigneur Grunella, se présentèrent inopinément chez lui et lui demandèrent à dîner. Titien les reçut dans l'atelier pour retoucher leurs portraits, et, ayant saisi un moment où on ne faisait pas

attention à lui, il s'approcha d'une croisée et jeta sa bourse à un de ses domestiques avec ce peu de mots : *J'ai du monde à dîner.*

Une heure après on servait à leurs Éminences un repas d'une splendeur royale et d'une magnificence inouïe.

Jamais existence d'artiste ne fut plus longue, plus brillante, plus respectée, plus constamment heureuse. Titien ne connut ni le chagrin, ni l'adversité, ni l'envie; aucun nuage n'obscurcit ses jours d'une sérénité inaltérable. Il ne lui fallait plus qu'un an pour atteindre le siècle, lorsqu'il fut frappé, en 1576, par l'épidémie, au milieu de ses travaux.

Malgré le deuil et la consternation dans lesquels était plongée Venise, malgré le danger évident que présentait en temps de peste un rassemblement de personnes si nombreux et si pressé, on lui ordonna des obsèques solennelles dans l'église de Saint-Luc; chaque famille fit taire sa douleur privée pour rendre, au risque de la vie, un hommage de regrets et de larmes au peintre

auguste qui était la plus belle gloire de sa patrie.

Comme on l'a vu par cette rapide esquisse, il n'y a pas eu de peintre chrétien qui ait produit un nombre de tableaux religieux égal à celui que Titien nous a laissé ; et cependant dans la mémoire des peuples, dans les jugements des critiques, dans l'opinion de la postérité, Titien n'est que le peintre des Vénus, des Danaë, des belles reines et des royales courtisanes; c'est l'artiste le plus complet, le plus sensuel et le plus païen de la renaissance.

Il épousa en 1512 une citoyenne honorable de Venise, que quelques biographes ont appelée *Lucia*, d'autres *Cécilia*. Il en eut quatre enfants, dont trois seuls survécurent : Pomponio, Horace et Lavinie. Pomponio embrassa la carrière ecclésiastique, et eut l'honneur de passer pour le plus mauvais prêtre de son temps, qui en eut cependant de bien détestables : paresseux, débauché, ivrogne, dissipateur, il trouva moyen de fondre en peu de temps son patrimoine, ses prébendes, ses pensions et l'héritage paternel, et mourut

littéralement sur la paille. Horace, d'un caractère doux, de mœurs paisibles, rangé, studieux, modeste, tout à fait le revers de son aîné, cultiva la peinture, et porta avec assez de bonheur le lourd fardeau de la gloire paternelle. Enfin Lavinie, que quelques-uns appellent Jeanne, d'autres Cornélie (les biographes ne sont jamais d'accord), naquit en 1530, et causa la mort de sa mère.

Comme on peut l'imaginer, cette délicieuse et belle enfant fut la bien-aimée de son père.

Dans les plus beaux tableaux de Titien il y a toujours une image, un trait, un souvenir de sa fille. Il la reproduisit dans toutes les formes et sous tous les noms; c'est sa Flora, c'est sa Violante, c'est sa plus poétique inspiration, son plus chaste rêve; c'est l'unique et sérieuse passion de sa vie.

JEAN-ANTOINE RAZZI,

DIT IL SODOMA, ET IL MATACCIO.

Vers l'an 1531, comme les Espagnols occupaient Sienne, il arriva qu'au moment où le général commandant la ville était à tenir conseil chez lui avec les principaux officiers, on lui annonça qu'un homme, qui ne voulait pas dire son nom, demandait à lui parler pour choses, disait-il, où l'honneur de la nation espagnole était compromis. Or, comme tout noble espagnol a toujours été fort sensible à ce genre d'appel, le général ordonna que cet homme fût introduit à l'instant même. Cinq minutes après la porte se rou-

vrait, et le laquais introduisait un personnage de cinquante à cinquante-deux ans, portant la barbe et les cheveux longs, vêtu d'une longue robe de brocart, dont l'étoffe un peu foncée avait due être bellé et riche dans sa splendeur. Il avait une de ses mains cachée sous sa robe, et semblait tenir de cette main un objet qu'on ne pouvait pas voir.

Cet homme, qui paraissait familier avec les grands personnages, entra, salua courtoisement, quoiqu'avec une certaine fierté, et attendit qu'on lui adressât la parole.

— C'est vous qui avez désiré être introduit près de moi? demanda le gouverneur.

— Moi-même, excellence.

— Pour affaire, assurez-vous, qui intéresse l'honneur de la nation espagnole?

— Oui, reprit l'inconnu, si la nation espagnole met son honneur à ce que ses soldats ne soient pas des insolents et des lâches!

— Holà! dit le Castillan en fronçant le sourcil et en relevant sa moustache, qui dit qu'il y a des lâches et des insolents parmi les soldats espagnols?

— Moi! dit l'inconnu.

— Et vous le prouvez, sans doute ?

— Je le prouve.

— Comment cela ?

— En passant devant un corps-de-garde, j'ai été insulté par un soldat, et comme, pour venger cette insulte, j'avais emprunté l'épée d'un cavalier siennois qui passait, et que, l'épée à la main, je faisais appel à ce soldat, l'insolent est devenu lâche, et s'en est allé se cacher dans les rangs de ses compagnons.

— C'est impossible ! dit le gouverneur.

— Cela est, répondit froidement l'inconnu.

— Et pouvez-vous me faire connaître ce soldat?

— Oui.

— Son nom ?

— Je ne le sais pas.

— A quelle compagnie appartient-il ?

— Je l'ignore.

— Mais alors comment le reconnaîtrai-je?

— Rien de plus facile. Pendant qu'il m'insultait, pendant qu'il fuyait, pendant que, retiré au milieu de ses compagnons, il me bravait, j'ai eu le temps de l'examiner à loisir,

d'étudier les traits de son visage, de les graver dans ma mémoire ; de sorte que, rentré chez moi, j'ai fait son portrait de souvenir. Le voici :

Et en disant ces mots l'inconnu tira de dessous sa robe l'objet qu'il y tenait caché, et qui n'était rien autre chose que le portrait du soldat si parfaitement ressemblant, qu'un des capitaines qui étaient là le reconnut à l'instant même pour être de sa compagnie, et l'appela par son nom.

— C'est bien, dit le gouverneur, allez chercher cet homme, qu'on l'interroge, et, s'il est coupable, qu'il soit puni.

L'officier sortit pour obéir au gouverneur, qui, se retournant vers l'inconnu :

— Vous êtes donc peintre? demanda-t-il.

— Votre excellence le voit bien.

— Comment vous appelez-vous?

— Je m'appelle Jean-Antoine Razzi. Seulement les uns ajoutent à mon nom le sobriquet de Sodoma, et les autres celui de Mataccio.

L'Espagnol sourit.

— Bien, dit-il, je vous connais, et si vous

avez dit la vérité à l'égard de mon soldat, vous n'aurez pas à vous plaindre d'une insulte qui vous aura valu la fortune d'être introduit devant moi.

Ce fut Razzi qui sourit à son tour; car, après avoir vécu dans l'intimité de deux papes, cet honneur d'être introduit devant un capitaine espagnol ne lui paraissait point si grand que le disait celui-ci. Néanmoins, comme Razzi, selon son habitude, était fort gêné en ce moment-là, il s'inclina et attendit.

Dix minutes après le soldat était amené devant Razzi, confronté avec lui, et avouait le double crime dont il était accusé.

Il résulta de ce petit incident vingt-cinq coups de verges pour le soldat, et pour Razzi la commande, dans l'église du Saint-Esprit, de la chapelle saint Jacques, où les gouverneurs espagnols avaient leur sépulture, et où il peignit une Notre-Dame, ayant à sa droite un saint Nicolas de Tolentino, et à sa gauche un saint Michel Archange terrassant Lucifer; et au-dessus de cette fresque, dans un médaillon, cette même Notre-Dame,

entourée d'anges, et dans l'action de passer l'habit sacerdotal à un saint.

En outre, le gouverneur et ses principaux officiers, charmés de l'habileté avec laquelle Razzi avait saisi la ressemblance du soldat, commandèrent au peintre leurs propres portraits.

Disons maintenant ce que c'était que Jean-Antoine Razzi, et comment il avait obtenu le double surnom du Sodoma et del Mataccio.

Razzi était né, selon toute probabilité, à Vercelli, en Piémont, vers l'année 1479, c'est-à-dire entre les naissances de Michel-Ange et de Raphaël : conduit à Sienne dix à douze ans après par des espèces de commis qui négociaient pour la maison des Spannocchi, le sort voulut que, ne trouvant aucune ressource commerciale dans cette ville, il y restât dans l'intention d'étudier la peinture, dont il avait déjà pris quelques leçons à Vercelli, dans les ateliers de Giovenone, qui appartenait à l'école milanaise. Or, comme il avait de grandes dispositions pour le dessin, et que, se trouvant sans moyen d'existence, il avait besoin de faire promptement ressource de son art, au

lieu d'entrer chez un maître il se mit à travailler seul, utilisant ses anciennes études, et, faute de théorie, apprenant l'art à force de pratique : ce fût surtout en copiant les œuvres de Jacopo della Fonte, ou de la Quercia, — on l'appelait également Jacques Delafontaine, — sculpteur siennois, fort à la mode à cette époque, et qui, en effet, avait pris une place honorable après André de Pise et Orcagna, qu'il acheva son éducation artistique.

Ses premières œuvres furent des portraits ; et, grâce au chaud coloris de l'école milanaise, dont les principes étaient restés en lui, et surtout, dit Vasari, à cet amour singulier que les Siennois portent aux étrangers, il commença à se répandre et à faire amitié avec les jeunes gens de la ville ; bientôt, comme le jeune Razzi était bon compagnon, brillant d'esprit, et fort dissolu de mœurs, comme on commençait d'être à cette époque, sa réputation de libertin fut bientôt faite : cette réputation franchit même bientôt les bornes ordinaires du libertinage. Soit qu'il les recherchât comme modèles, soit que Razzi fût atteint de

ce vice fort commun à cette époque, et pour lequel la maîtresse de Benvenuto Cellini menaçait de le faire brûler, on le trouvait sans cesse entouré de beaux jeunes gens qui lui valurent bientôt le surnom de Sodoma; mais loin, comme on eût pu le croire, de se fâcher de ce sobriquet, Razzi l'accepta avec autant de vanité que les anciens Romains ou les anciens Teutons acceptaient les surnoms qu'ils devaient, soit à leurs qualités physiques, soit à leurs qualités morales : il cessa donc pour lui-même de s'appeler Razzi, signa le Sodoma, et, comme ainsi que tous les Italiens de cette époque et même ceux d'aujourd'hui il était un peu poète, il se mit à faire des vers à la louange du vice qui lui avait valu le surnom dont il se glorifiait, vers qu'il chantait en s'accompagnant au luth d'une façon fort agréable et avec un miraculeux aplomb. Ce n'est pas le tout, comme l'excentricité des goûts du Sodoma ne connaissait aucune barrière, il se prit bientôt d'amitié pour toutes sortes d'animaux, de sorte qu'il finit par emplir son atelier d'écureuils, de singes, de chats angoras, d'ânes nains, de boucs, de tortues,

de barberi et de chevaux de l'île d'Elbe, avec lesquels il courait le pallium (1).

Mais outre cela, ce qui faisait la plus grande admiration des Siennois, c'était un énorme corbeau qui se promenait, au milieu de ces animaux qui faisaient de l'atelier de Sodoma une espèce d'Arche de Noé, avec la gravité particulière à cet oiseau, et qui, toutes les fois qu'on frappait à la porte, répondait : Entrez, avec tant de naturel, et d'une voix qui imitait si bien celle de son maître, qu'il n'y avait pas moyen de persuader aux visiteurs qui avaient entendu cette voix que le Sodoma était sorti; et, comme il arrivait quelquefois que le Sodoma rentrât pendant la discussion qui avait lieu sur sa prétendue absence, ceux qui discutaient lui soutenaient à lui-même qu'il était sorti par une porte de derrière, après avoir prononcé le mot : Entrez, et qu'il ne revenait ainsi que pour se moquer de ceux qui auraient la naiserie de le croire. Or, comme

(1) Le pallium était un étendard qui formait le but et qu'enlevait en passant celui qui arrivait le premier au bout de la course.

toutes ces singularités lui avaient fait une espèce de réputation dans le peuple ; comme son esprit, sa facilité, son libertinage, l'avaient lancé parmi les gentilshommes, qui ne pouvaient plus se passer de lui et le mettaient dans toutes leurs orgies, la renommée du Sodoma commença de se répandre par toute l'Italie.

Ce fut vers ce temps que frère Dominique de Leccio, Lombard, et par conséquent compatriote de Razzi, ayant été nommé général de l'ordre des moines de Monte-Oliveto, le peintre alla lui faire une petite visite, non-seulement pour renouveler connaïssance avec lui, mais encore pour voir en même temps s'il ne pourrait point en tirer quelque belle commande. Razzi ne s'était pas trompé dans son espoir : le général lui donna à achever l'histoire de la Vie de Saint Benoît, dont Luca Signorelli avait fait la première partie. Malheureusement pour les moines, soit que l'ordre ne fût pas riche, soit que le général fût avare, le prix que l'on donna à Razzi étant à peine suffisant pour payer ses rapins et ses broyeurs de couleurs, il exécuta cette besogne

avec tant de négligence, que le général se décida un jour à lui en faire des reproches. Razzi l'écouta fort gravement; puis, lorsqu'il eut fini : « Mon père, dit Razzi, je suis de ma nature un être fort capricieux, et mon pinceau est presqu'aussi capricieux que moi ; de sorte qu'il ne saute que lorsque les écus sonnent ; faites sonner les écus et vous verrez comme il dansera. » Le général suivit le conseil, et, à partir de ce moment, Razzi apporta, comme il l'avait promis, un tel soin à son œuvre, que les moines furent forcés de s'avouer qu'il s'était surpassé lui-même. Or, comme tout en travaillant il faisait mille folies, racontant aux bons pères les histoires les plus scandaleuses, et leur faisant à brûle-pourpoint les propositions les plus incongrues, ceux-ci, qui n'osaient l'appeler du nom qu'il prétendait avoir conquis, comme Sforza, à la pointe de son épée, se contentèrent de l'appeler il Mataccio, c'est-à-dire le grand fou. Razzi accepta ce second sobriquet comme il avait accepté le premier; seulement, comme, ainsi que le premier, il voulait sans doute que la postérité l'en pût juger

digne, il résolut de faire aux bons moines une surprise : en conséquence, comme il n'avait plus qu'un compartiment de la Vie de Saint Benoît à peindre, et que, pourvu qu'ils fussent tirés de la vie du saint, tous les sujets étaient laissés à la liberté de l'artiste, il éloigna tout le monde du lieu où il travaillait, disant que pour faire son dernier tableau, qui devait être son chef-d'œuvre, il avait besoin de solitude et de recueillement. Les moines, qui commençaient à avoir la plus grande confiance dans son talent, obéirent religieusement. Razzi travailla avec une assiduité exemplaire, et au bout d'un mois il prévint toute la confrérie que, pour le lendemain, la fresque serait visible.

En effet, lorsque le lendemain, le général en tête, les moines entrèrent dans la salle où Razzi travaillait depuis cinq à six mois, ils trouvèrent les trois premiers tableaux achevés, et le quatrième couvert d'un voile. Le premier représentait saint Benoît partant de sa ville natale pour aller demeurer à Rome ; le second représentait le moment où saint Maur et saint Placide, ses disciples, lui fu-

rent donnés par leurs parents, et offerts en même temps à lui et à Dieu ; et le troisième représentait les Goths brûlant le mont Cassin.

Mais ce n'était point ces trois premiers tableaux que les moines désiraient voir, car ils les connaissaient; c'était le quatrième tableau voilé qui, depuis si long-temps, excitait leur curiosité. Razzi alors, pour la satisfaire, les fit ranger en cercle, et, tirant violemment le voile qui n'était retenu que par deux clous, il découvrit aux moines le quatrième sujet.

Razzi avait eu raison de dire au général qu'il leur ménageait une surprise, car la surprise fut grande en effet : le peintre avait choisi pour ce quatrième tableau, laissé à son choix, le moment où le prêtre Florent, ennemi de saint Benoît, conduit autour du monastère, pour faire tomber le saint en tentation, toutes les courtisanes qu'il a pu rencontrer. Or, pour que la tentation fût plus grande sans doute et la vertu d'autant plus méritoire, le Razzi avait peint toutes ces femmes nues, et dans les postures les plus lascives.

Les moines jetèrent un cri de désespoir, et

déclarèrent le Mataccio cent fois plus fou encore que ne l'indiquait son nom ; et, comme il était impossible qu'une pareille fresque restât dans le couvent, le général ordonna qu'elle fût grattée à l'instant même.

Mais alors le Sodoma fit un signe, et, prenant son pinceau, il couvrit une de ces femmes d'une draperie si large, si belle, si ondoyante, que tous les moines restèrent en admiration, et qu'ayant promis d'en faire autant pour toutes les autres, le général décida que, moyennant cette correction, il serait fait grâce à la pauvre fresque condamnée.

On voit encore aujourd'hui dans le couvent de Monte-Olivetto ces fresques, qui, pendant deux siècles et demi, furent conservées avec le plus grand soin, et qui n'eurent à souffrir qu'au moment où les Français, maîtres de l'Italie, déclarèrent qu'il n'y avait plus de vœux. Le couvent alors fut occupé par nos soldats, qui, n'ayant point pour ces sortes de peintures tout le respect qu'ils auraient dû avoir, leur firent subir quelques dégradations.

Telles qu'elles sont cependant, il est encore facile de voir que la plus belle de toutes est celle où les femmes, présentées nues d'abord aux regards des bons religieux, furent habillées ensuite par le Mataccio, qui en souvenir de cette plaisanterie conserva son second sobriquet avec presque autant d'amour que le premier.

Les sujets peints par le Razzi au Monte Olivetto sont au nombre de vingt-six, et dans l'une de ces histoires, qui représente saint Benoît, encore enfant, raccommodant miraculeusement le baptistère de son abbaye qui avait été brisé, il a mis son propre portrait, celui de son corbeau, celui de son singe et celui encore de trois ou quatre de ses animaux. Ceux qui voudront le chercher le retrouveront dans le cavalier vêtu d'une cape jaune avec une garniture de rubans noirs.

Cette œuvre terminée, il exécuta dans le monastère de Sainte-Anne, qui appartient au même ordre et qui est distant du Monte-Olivetto de six milles seulement, le Miracle des cinq pains et des deux poissons. Puis,

revenant immédiatement à Sienne, il peignit à fresque la façade d'Agostino dei Bardi, peintures remarquables, mais qui déjà du temps de Vasari avaient presque disparu, quoiqu'il y eût à peine cinquante ans qu'elles avaient été faites.

Vers ce temps revint dans sa ville natale un fameux banquier siennois, nommé Agostino Chigi, et, autant parce que le Razzi avait la réputation d'être un bon vivant que parce qu'il avait celle d'être un grand peintre, il voulait faire connaissance avec lui, et, cette connaissance faite, il lui proposa de le conduire à Rome, et de le présenter au pape Jules II, qui faisait alors faire les salles du Vatican. Le Razzi accepta. Chigi et lui arrivèrent à Rome, et Chigi fit si bien qu'il obtint pour son protégé la promesse d'un travail. Cette promesse faite, restait à savoir quel travail on lui donnerait. Pérugin peignait alors au Vatican; mais comme il était vieux, qu'en ses mains la besogne allait lentement, qu'il ne pouvait se mettre à un autre travail que lorsqu'il aurait terminé celui qui l'occupait, on donna au Razzi la

seconde chambre qu'il devait faire, et qui était proche de celle où Pérugin travaillait. Le Razzi mit aussitôt la main à l'œuvre, commença par les frises les arabesques et les ornements, et dans des médaillons commença d'exécuter certaines peintures assez remarquables. Mais, pendant qu'emporté par ses folies habituelles, par ses orgies journalières, et par ce laisser-aller insoucieux, si familier à l'artiste, il laissait traîner son travail en longueur, Raphaël d'Urbin arriva à Rome avec Bramante, son oncle, qui venait diriger les travaux de la nouvelle église de Saint-Pierre. Bramante présenta son neveu à Jules II. Raphaël exécuta pour le pape quelques croquis, et à la vue de ces seules ébauches, Jules II, appréciant l'admirable génie du nouveau venu, ordonna qu'à partir de ce jour non-seulement Pérugin et le Razzi cesseraient de travailler; mais que l'on détruirait tout ce qu'ils avaient fait. Mais Raphaël ne voulut point qu'une pareille insulte fût faite à l'art dans la personne de son maître et de son confrère; il exigea que l'œuvre tout entière du Pérugin fût épargnée, et des peintures

du Razzi il n'effaça que les médaillons, conservant tous les ornements qui sont autour des figures que fit Raphaël, lesquelles figures étaient la Justice, la Poésie, la Science et la Théologie : ce fut alors qu'Augustin Chigi comprenant ses devoirs de protecteur, et voulant faire oublier au Razzi l'affront qu'il venait de subir, lui donna à peindre dans son palais de la Farnesine les Noces d'Alexandre et de Roxane, et la Famille de Darius. Le premier tableau fut si remarquable que Vasari qui, de parti pris, attaque Razzi dans tout ce qu'il a fait, avoue que cette fresque non-seulement obtint un succès, mais encore qu'elle méritait ce succès.

Ce fut sur ces entrefaites et comme le Razzi venait d'achever ces deux fresques, que mourut Jules II et que Léon X fut nommé pape.

Cette mort et cette exaltation causèrent une grande joie au Sodoma : d'abord parce qu'il détestait Jules II ; ensuite parce, que connaissant les inclinations plus joyeuses et surtout plus libres de Léon X, il espéra arriver à jouir sous celui-ci d'un degré de faveur auquel il

lui avait fallu renoncer sous le sévère Jules II. En effet, à peine eut-il été présenté par Augustin au nouveau pontife, que celui-ci lui commanda un tableau représentant l'antique Lucrèce se frappant d'un poignard. Or, sans doute, les études du nu qu'il avait faites dans le couvent de Monte Olivetto avaient profité au peintre, car il réussit si admirablement le torse de la femme, et surtout cette tête agonisante qui rendait son dernier soupir; que le pape, enchanté de l'œuvre, nomma le Sodoma chevalier, et lui donna une somme considérable d'argent.

Alors le Sodoma revint à Sienne, sa patrie adoptive, pour y dépenser son argent à son goût et selon les habitudes prises, et pour s'y glorifier de son nouveau titre. Mais l'argent s'écoula rapidement, et comme sa nouvelle noblesse ne donnait nullement au Sodoma de quoi vivre, il lui fallut se remettre à l'œuvre. C'est alors qu'il fit pour l'église Saint-François une Déposition de la croix, qui fut placée à droite en entrant, et dans le cloître qui touche à cette église un Christ battu de verges. Dans ce dernier tableau il plaça en-

core son portrait avec les cheveux longs et la barbe rasée, chose d'autant plus remarquable que Jules II avait fait au contraire venir la mode de la barbe longue, et François I^er^ celle des cheveux courts.

Cette œuvre terminée, il fut appelé par Jacopo Setto à Piombino, où il exécuta différents tableaux : non-seulement ces tableaux lui furent largement payés; mais encore Jacopo, qui connaissait les goûts du Sodoma pour les choses extraordinaires, lui fit don de plusieurs animaux plus petits que d'ordinaire, l'île d'Elbe qui lui appartenait ayant ceci de particulier que toutes les races n'y arrivent guère qu'aux deux tiers du développement qu'elles obtiennent dans les autres endroits. Razzi enchanté ramena toute sa ménagerie à Sienne. Puis, monté sur un de ses petits chevaux corses, ayant son singe en croupe, il se rendit à Florence, où l'appelait l'abbé de Monte Olivetto, couvent du même nom que celui dans lequel il avait déjà travaillé, mais qui n'a aucun rapport avec lui, se trouvant hors de la porte San Friano, où il commença de faire sur la fa-

çade du réfectoire quelques peintures qui furent enlevées depuis. Or, pendant ce temps, le hasard voulut que vînt le jour de courir le pallium de saint Barnabé. Razzi, selon son habitude, courut sur un barberi, ayant son singe en croupe, et, malgré cette double charge imposée à son cheval, gagna le prix. Alors les enfants qui se tenaient près du but, et qui reconduisaient d'ordinaire le pallium jusqu'à la maison du vainqueur à grand bruit de vivat, de tambours et de trompettes, demandèrent au Razzi son nom, pour le célébrer dignement par leurs cris. — Sodoma — répondit bravement le vainqueur. Et aussitôt toute la troupe se mit à crier: — Viva Sodoma! viva Sodoma! — Razzi marchant fièrement en tête, et menant le triomphe.

A ce cri étrange et inaccoutumé qui retentissait jusqu'au fond des maisons les plus retirées, quelques puritains s'émurent, et vinrent jusque sur leurs portes, s'étonnant que l'on osât publiquement pousser le cri qui avait attiré le feu du ciel sur une ville. Puis, bientôt la rumeur s'augmenta à mesure que

les cris redoublaient ; enfin, les cris continuant, la moitié de Florence se souleva, et peu s'en fallut que le cavalier, le cheval et le singe ne fussent lapidés.

Cela n'empêcha point Razzi de courir le pallium, et, comme il avait toujours les meilleurs chevaux, de gagner force prix ; il avait donc chez lui tous ses étendards, preuve de ses victoires, les montrant à tous ceux qui le venaient voir, et les mettant à ses fenêtres les jours de fête, comme faisaient au moyen âge les seigneurs de leurs bannières.

Mais pour en revenir aux œuvres du Sodome, il fit encore vers le même temps pour la confrérie de Saint-Sébastien in Camollia, près de l'église des Umiliati, une toile à l'huile destinée à être portée en bannière, représentant un Saint Sébastien nu, lié à un arbre, qui, reposé sur la jambe droite et retirant la gauche, lève la tête vers un ange qui lui apporte du ciel la couronne du martyre. C'est une de ses plus belles œuvres, et certes des plus dignes d'être louées. D'ailleurs, nos lecteurs ont pu en juger, car nous leur en avons donné la gravure. Au revers, est une

Notre-Dame avec son fils dans ses bras, et à ses pieds saint Sigismond, saint Roch et quelques religieux. Quelques marchands lucquois voulurent payer cette toile trois cents écus d'or; mais la confrérie refusa de la vendre, ne voulant pas déshériter le couvent d'un pareil chef-d'œuvre.

Sodome continua de vivre de la même vie capricieuse et fantasque, au milieu de ses animaux, dont à chaque occasion il augmentait le nombre; se reposant, dans son insoucieuse oisiveté, dès qu'il avait gagné quelque argent, ne se remettant au travail que lorsque l'argent manquait. C'est ainsi qu'il fit dans la sacristie des frères del Carmine une Nativité de Notre-Dame, sur la place des Ptolémées, pour la confrérie des cordonniers; une Madone avec l'enfant Jésus dans ses bras, entourée de saint Jean, de saint François, de saint Roch et de saint Crépin, patrons de la compagnie; dans le palais de la Seigneurie de Sienne des tabernacles pleins de colonnettes et d'enfants avec quelques figures d'adultes, parmi lesquelles un saint Victor armé de toutes pièces, l'épée nue à la main,

qui est une des belles choses qu'ait faites le Sodome ; enfin, dans le bas du même palais, un Christ qui ressuscite, et, un peu plus loin, une Madone avec l'enfant Jésus dans ses bras.

Ce fut vers ce temps qu'arriva au Sodome l'aventure du soldat espagnol qui lui valut, de la part du gouverneur de Sienne, la commande de la chapelle Saint-Jacques dans l'église du Saint-Esprit.

En outre, il fit encore, dans le Dôme de Sienne, une peinture qui existe encore de nos jours, à droite en entrant, et qui représente Notre-Dame ayant son fils sur ses genoux, saint Joseph d'un côté et saint Caliste de l'autre ; pour la confrérie de la Trinité, une bière à porter les cadavres, et qui se conserve de nos jours dans la sacristie de la paroisse de San Donato ; enfin une autre pour la confrérie de la Mort, que Vasari, tout hostile qu'il soit au Sodome, estime pour la plus belle qui se puisse voir.

Cela nous pousserait trop loin de suivre le Sodoma tableau par tableau, et réduirait cette notice en catalogue ; contentons-nous

donc de dire que la vieillesse ne le guérit point de son caractère capricieux, et que la maladie dont il mourut l'ayant pris sans regrets, sans remords et sans argent, il se fit philosophiquement transporter au Grand-Hôpital, où il trépassa le 14 Février 1549.

Vasari le fait vivre cinq années de plus, c'est-à-dire jusqu'en 1554.

En 1509 le Sodome avait épousé Béatrix de Luca Galli, dont il eut une fille ; mais, n'ayant point trouvé dans sa femme les qualités d'esprit qu'il eût désiré lui voir, il la prit en dégoût et s'éloigna d'elle, de sorte qu'elle vécut toujours du travail de ses mains et de l'argent de sa dot.

BACCIO BANDINELLI.

Michel-Ange venait de terminer son admirable carton qui avait été placé dans la grande salle des Médicis, et qui était devenu, pour ainsi dire, le pôle où tendaient tous les grands peintres de l'époque.

Buonarroti avait, comme on le sait, pris pour sujet un incident de la guerre de Pise. Il avait choisi le moment où, l'armée florentine se baignant dans l'Arno, les Pisans faisaient une sortie, et cette page immense, rendue au simple trait de crayon noir et rehaussée de quelques clairs, fut comme une révé-

lation de l'art. Aussi, parmi tous les élèves qui venaient étudier le maître, parmi tous ces pèlerins qui venaient visiter le dieu, il devait y avoir, sous le dehors d'admiration, bien des haines cachées, bien des jalousies couvertes. L'œuvre n'en restait pas moins une chose immense de pensée et d'exécution ; et si puissantes que fussent ces jalousies, il fallait bien les taire.

Cependant, un soir de l'année 1512, à l'époque de la révolution qui chassa le gonfalonier Pierre Soderini et rappela les Médicis, un homme s'introduisit, à l'aide d'une fausse clef, dans la salle qui renfermait le carton, et là quand il se trouva seul, là, où la foule venait chaque jour, quand il se fut assuré que nul ne pouvait le voir, il mit en pièces le carton de Michel-Ange. Était-ce une haine particulière qui le poussait ? Nous l'ignorons. Seulement, lorsque le lendemain on revint, comme d'habitude, pour étudier ou pour voir, on ne trouva plus que les morceaux de l'œuvre, et lorsqu'on demanda qui avait commis ce sacrilége on répondit : — Baccio Bandinelli.

Et cependant c'était un des admirateurs les plus chauds, un des élèves les plus ardents; car, chaque jour, il venait puiser pour lui un peu de cette inspiration large et poétique que Michel-Ange avait versée à grands flots dans ce dessin.

Peut-être voulut-il s'approprier ces morceaux du carton pour pouvoir les étudier seul. Il vaut mieux encore croire que ce fut son amour pour l'art, que sa haine pour l'homme, qui lui fit commettre ce qu'on peut appeler un crime; mais, quelle qu'ait été la cause de cette action, toujours est-il que l'art fit une perte immense.

C'est que ce fut toujours un homme envieux et jaloux que le fils de l'orfévre Michel-Agnolo de Viviano; c'est que, malgré un talent incontestable dans toutes les parties de l'art qu'il tenta, il trouva toujours quelqu'un au-dessus de lui; et que, comme ce fut surtout à la sculpture qu'il se livra, il est tout naturel qu'il ait haï Michel-Ange. Il était né en 1487, et son père l'avait mis à dessiner avec ses apprentis; il allait souvent avec Piloto, qui devint un orfévre célèbre, étudier

dans les églises, et modela aussi quelques ouvrages de Donato et de Verocchio. La première preuve qu'il donna de son talent est un Marforio qu'il exécuta en neige étant encore tout jeune.

Mais, comme nous l'avons dit, c'était la sculpture qu'il préféra à tout, et les premiers ouvrages qu'il étudia furent ceux de fra Felippo Lippi à Prato. Alors, de l'atelier de son père, il passa dans celui de Francesco Rustici et d'orfévre devint sculpteur. C'est là qu'il connut Léonard de Vinci, à qui il montra ses premiers dessins et qui l'engagea à exécuter en marbre une tête ou un bas-relief. Il copia alors une tête antique qui se trouvait dans le palais Médicis, et Andrea Camesecci plaça cette copie sur la porte du jardin de sa maison ; puis, son père lui ayant fait venir des blocs de marbre de Carrare, d'un de ces blocs il tira un Hercule terrassant Cacus.

La révolution de 1512 arriva, et, ainsi que nous l'avons vu, ce fut à la haine de Baccio Bandinelli qu'on dut la perte du carton de Michel-Ange. C'est qu'une fois son premier pas fait dans l'art il crut qu'il pourrait tout

de suite, non-seulement atteindre le grand maître, mais même le surpasser, et à la haine des autres il joignait, comme on voit, la vanité de soi-même. Ainsi, à partir de cette époque, ce fut contre Buonarrotti une lutte continuelle ; non pas cette lutte noble d'artiste à artiste, de gloire contre gloire, mais la lutte basse et rampante de la haine contre le talent, de l'envie contre le nom.

Lui aussi fit plusieurs cartons au charbon, entre autres une Cléopâtre qu'il donna à Piloto l'orfévre ; puis, d'après ces cartons, il voulut se mettre à peindre, mais il ne savait tenir ni une brosse, ni une palette, et cependant il voulut faire croire qu'il avait trouvé seul les ressources de l'art. Il s'en alla donc trouver Andrea del Sarto et le pria de lui faire son portrait à l'huile, espérant pouvoir lui dérober ses secrets en le voyant travailler. Andrea y consentit tout de suite, mais il avait deviné la ruse basse dont Baccio voulait se servir ; aussi, au lieu d'établir ses tons sur une palette, il attaqua si hardiment ses couleurs, que le sculpteur n'y comprit absolument rien. Alors il eut recours au Rosso et

lui demanda franchement ce qu'il désirait. Ils se mirent à travailler ensemble, et quand il se crut assez fort pour travailler seul il exécuta deux tableaux à l'huile : les Saints Pères retirés des limbes par le Sauveur, et Noé ivre devant ses enfants ; puis il tenta encore quelques essais qui ne lui réussirent pas, et alors il abandonna tout à fait la peinture.

On voit dans les commencements de la vie de cet homme un tâtonnement dans tous les arts, un essai dans tous les genres, non par amour, mais par haine ; non pas parce que ces arts étaient beaux, mais parce que ceux qui les exerçaient étaient grands, parce qu'à chaque essai qu'il faisait, soit en peinture, soit en orfévrerie, soit en sculpture, ceux qui jugeaient lui répondaient toujours par un nom supérieur au sien. On pourrait croire que ce fût de l'émulation, s'il n'y avait pas la destruction du carton de Michel-Ange pour prouver que c'était de l'envie. Ce n'était pas à côté des grands hommes qu'il voulait marcher, c'était en travers. Ce n'était pas pour

aller aussi vite qu'eux qu'il travaillait ainsi, c'était pour les empêcher d'avancer.

Il en était donc revenu à sa sculpture, et la première chose qu'il exécuta fut un Mercure tenant une flûte en main. En 1530, cette statue fut envoyée au roi de France. Il produisit encore une foule de dessins ; et une Cléopâtre nue que lui grava Agostino de Venise lui fit grand honneur, ainsi que quelques études anatomiques. Il modela encore un Saint Jérôme que Léonard de Vinci et tous les artistes proclamèrent un chef-d'œuvre.

Baccio est toujours soutenu par Léonard de Vinci, qui devait avoir intérêt à le pousser devant Michel-Ange. C'était en effet une époque de lutte continuelle, où un grand nom ne pouvait exister qu'à condition qu'il tuerait les autres. Raphaël était venu avant la fin du Pérugin. Michel-Ange avait dépassé Ghirlandajo et repoussé en arrière Léonard de Vinci, comme celui-ci avait repoussé Andrea del Verocchio. C'était une marche rapide et précipitée, à la tête de laquelle il fal-

lait se placer. Le grand Buonarroti les avait tous dépassés du pas, comme il les dépassait du front, et c'était à cet homme puissant que venait s'attaquer Bandinelli; c'était contre cette vérité incontestable qu'il se redressait; c'était à ce travail patient et continu qu'il venait opposer sa ruse basse et rampante; tout en luttant contre l'homme, il suivait la route tracée par l'artiste, et, en marchant éternellement derrière Michel-Ange, il ne servait qu'à le prouver davantage. A toute cette haine, à toute cette envie, qui ne pouvait l'atteindre, Michel-Ange restait impassible et fier, n'écoutant point les cris d'en bas, et ne voyant que les révélations d'en haut, trop occupé de son œuvre immense pour sentir les morsures de serpent, et méprisant cette foule dont le murmure se perdait avant d'arriver à lui.

La postérité, qui juge d'après ce qu'elle voit, qui n'assiste pas à cette lutte de chaque jour, qui prend les œuvres des artistes en laissant de côté les passions des hommes, sait toujours assigner à chacun la place qu'il mérite. Elle voit tous ces noms se presser, se

confondre, se vaincre quand ils vivent; mais, une fois que le temps a fait des cadavres de tous ces noms, elle prend ce qui reste et, comme à l'heure de la résurrection éternelle, elle juge et récompense. Ainsi, elle laisse le Pérugin et Raphaël marcher à côté l'un de l'autre; le premier avec toute sa pureté, le second avec tout son charme. Elle laisse Michel-Ange aller seul dans sa gloire, comme il allait seul dans sa vie; et quand, à côté du nom de Michel-Ange, elle trouve celui de Baccio Bandinelli; quand elle voit que les passions de l'homme ont trop influé sur la vie de l'artiste, elle fait deux parts du cadavre, elle les anatomise et elle dit: Voilà par où l'artiste fut grand; voilà par où l'homme fut petit.

Ainsi Bandinelli n'avait que dix-neuf ans, que déjà, comme dessinateur, il avait dépassé Andrea del Sarte et le Rosso. Léonard de Vinci lui avait promis un grand avenir, il n'avait donc qu'à marcher sans haîne et sans crainte; et c'était déjà bien assez d'aller à côté de Michel-Ange, sans vouloir passer devant lui. Mais, à ce commencement de

bronze ou en marbre, et placer dans la cour du palais des Médicis à la place de celui de Donato. Le pape trouva le modèle fort beau, mais cette fois l'œuvre ne succomba pas sous celle du maître, mais sous elle-même, car le pape, qui ne jugeait pas le moment opportun pour faire jeter le modèle en bronze, avait envoyé Baccio chez Andrea Conticchi de Monte Sansavino, à qui il avait confié la direction des ornements et des statues de marbre de la chapelle de Nostra Donna de Loreto. Andrea accueillit fort bien Baccio et lui donna à exécuter la Nativité de la Vierge. Après avoir terminé une maquette, Baccio commença son ébauche, mais il ne put vivre avec Andrea, il blâma son dessin, et critiqua ses œuvres.

« Il faut agir avec la main, et non avec la langue, lui dit maître Andrea, et il ne suffit pas de dessiner sur le papier, il faut encore dessiner sur le marbre. A l'avenir, Baccio, parlez avec plus de circonspection des autres. »

Baccio répondit par des injures, et Andrea voulut le tuer. Pareille affaire devait lui ar-

d'un homme, nous nous contenterons de le suivre dans sa carrière d'artiste, de mettre une étiquette sur ce qu'il a exécuté, de classer ses œuvres; puis après, de juger l'homme si nous en avons le temps.

En 1513, Jules lui fit confier l'exécution d'un Saint Pierre haut de quatre brasses et demie pour l'église de Santa Maria del Fiore; mais il ne termina cette commande qu'en 1565, à l'époque du mariage de la reine Jeanne d'Autriche.

En 1515, Léon X passa à Florence; et Baccio dut faire sous l'arceau de la galerie près du palais un Hercule colossal, haut de neuf brasses et demie. Le David de Michel-Ange, ce tour de force que le grand sculpteur avait fait, poursuivait la vanité de Baccio; mais, comme il ne pouvait s'en défaire ainsi que du carton, il crut pouvoir l'attaquer en face; et au David il opposa son Hercule. Le David de marbre tua Hercule, comme vivant il avait tué Goliath.

Alors Baccio se rendit à Rome pour présenter au pape le modèle d'un David coupant la tête du géant, qu'il voulait exécuter en

fut jeté en bronze par Benedetto da Rovezzano.

A cette époque, deux ambassadeurs de François 1er virent les statues du Belvédère et admirèrent beaucoup le Laocoon. Les cardinaux Médicis et Bibbiéna, avec qui ils se trouvaient, leur promirent d'intercéder auprès du pape pour que Sa Sainteté envoyât au souverain français quelques morceaux précieux.

Ils proposèrent même le groupe du Laocoon et demandèrent aux ambassadeurs s'il serait agréable au roi. Ils répondirent qu'un tel présent serait d'un trop grand prix ; alors un des cardinaux dit : Eh bien, on enverra à Sa Majesté ou celui-là ou un parfaitement semblable. Et ils firent demander à Baccio s'il se sentirait le courage de le copier. Celui-ci répondit que non-seulement il ferait un groupe aussi beau, mais qu'il espérait encore le surpasser. Il exécuta tout de suite un modèle en cire, et lorsque les marbres furent arrivés il se fit construire un atelier au Belvédère et se mit à l'œuvre.

Sur ces entrefaites Léon X mourut empoisonné, et Adrien VI, le pape du bas sud, lui

succéda. Baccio partit pour Florence, laissant son ouvrage inachevé comme tous les ouvrages qu'on avait commencés quand Adrien VI monta sur le trône pontifical. Enfin Clément VII remplaça Adrien, et pour son couronnement il commanda des statues et des bas-reliefs à Baccio, qui se remit à son Laocoon.

A ce moment Titien fit paraître un dessin gravé sur bois, représentant trois singes enveloppés par des serpents.

Baccio termina son groupe, qui plut tellement à Clément VII, qu'il préféra donner des statues antiques au roi de France et garder la copie de Bandinelli. Il exécuta ensuite le Martyre de saint Côme et de saint Damien, celui de saint Laurent condamné par Décius a été grillé. Ce dessin lui valut le titre de chevalier de Saint-Pierre.

Bandinelli revint à Bologne, où, pour lutter avec son premier maître, Francesco Rustici, qui peignait la Conversion de saint Paul, il fit un Saint Jean dans le désert, qu'il exposa dans la boutique de son père. Le dessin en était assez beau; mais, cette fois encore, la peinture tua le dessin.

Une nouvelle occasion de nuire à Michel-Ange se présenta bientôt, et Baccio la saisit avec empressement. Sous le pontificat de Léon X, on avait tiré de Carrare un bloc de marbre haut de neuf brasses et demie et large de cinq, dont Buonarroti devait faire un Hercule colossal terrassant Cacus qui serait le pendant de son David. Léon X vint à mourir ; le travail resta inachevé, et quand Clément VII devint pape il fit venir de nouveaux marbres pour les tombeaux des Médicis de la chapelle de San Lorenzo. Domenico Buoninsegni, chargé des affaires de Sa Sainteté, proposa à Michel-Ange de la voler sur le compte des marbres nouvellement arrivés et de ceux destinés à la façade de San Lorenzo. Michel-Ange refusa et s'attira ainsi la haine de Dominique, qui intrigua si bien auprès de Clément VII, que le marbre échut à Baccio, qui fut envoyé à Carrare pour l'examiner. Les directeurs de Santa Maria del Fiore devaient le conduire par eau jusqu'à Signa. Arrivé à huit milles de Florence, le bloc tomba dans le fleuve, au moment où l'on allait le débarquer, et il s'enfonça dans le

sable à une telle profondeur que les plus habiles architectes ne savaient quel moyen employer pour le retirer. Enfin, Piero Rosselli détourna le cours de l'eau, creusa le lit du fleuve, et à l'aide de grues et de leviers conduisit le bloc à terre.

Pendant qu'on retirait le marbre de l'eau, Baccio aperçut qu'il n'était pas d'une dimension à lui permettre d'exécuter les figures de son modèle. Il prouva au pape qu'il était forcé d'abandonner son premier dessin. Il en fit d'autres, et Sa Sainteté choisit celui qui représentait Hercule tenant Cacus par les cheveux. Baccio revint à Florence, trouva le marbre rendu heureusement dans l'œuvre de Santa Maria del Fiore et attaqua son bloc.

Il voulut après peindre un Christ mort environné des trois Maries, de Nicodème et de plusieurs autres personnages, mais il ne put en faire que le carton. Il exposa au Marché-Neuf, dans la boutique de Giovanni de Goro, son ami, une Déposition de croix, où l'on voyait le Christ entre les bras de Nicodème,

OXFORD - TAYLOR INST.

la Vierge fondant en larmes, et un ange tenant les clous et la couronne d'épines.

Michel-Ange vint voir ce tableau avec l'orfévre Piloto, et se contenta de dire que Baccio n'était pas né pour être peintre. Baccio fut forcé de s'avouer vaincu, et renonça définitivement à la peinture. Alors il prit avec lui un frère du Franciabigio, nommé Agnolo, et lui fit peindre le Christ mort environné des trois Maries; puis, en 1527, craignant la haine d'un de ses voisins, homme influent dans le parti populaire, il quitta Florence et se réfugia à Lucques.

Pendant ce temps avait eu lieu la ligue de Clément VII contre Charles-Quint, et l'empereur impie avait fait prisonnier le pape rebelle. Rome fut prise d'assaut, et pillée par ceux du connétable de Bourbon; mais Charles-Quint, en apprenant la nouvelle de cet événement, désavoua l'action du connétable, prit le deuil, et le fit prendre à sa cour; ce qui ne l'empêcha pas de retenir son saint prisonnier au château Saint-Ange, d'où il ne le laissa partir que moyennant une rançon que promit Sa Sainteté. C'était la seconde fois

qu'il abandonnait un prisonnier sur sa promesse, et la première ne lui avait pourtant pas assez bien réussi pour qu'il se fût à la seconde. Quand le pape rentra dans Rome, il oublia, comme François Ier avait oublié en rentrant en France, seulement il oublia un peu moins, et l'empereur espagnol reçut le quart des quatre cent mille écus d'or.

De retour à Rome, le pape voulut accomplir un vœu qu'il avait fait dans sa prison; car, s'il ne payait pas aux hommes, il payait à Dieu.

Il fit donc demander à Baccio le modèle d'un Saint Michel armé d'une épée et environné de sept grandes statues représentant les sept péchés capitaux. Bandinelli se mit à l'œuvre dans une salle du Belvédère, et commença une figure fort belle; puis il fit jeter en bronze une foule de figurines, des Vénus, des Hercule, des Apollon, des Léda, qu'il donna au pape et aux seigneurs de la cour.

Puis, lorsque Charles-Quint vint à Gênes, il lui offrit une Descente de croix en demi-relief et joignit au titre de chevalier de Saint-Pierre, que lui avait donné Sa Sainteté, une

commanderie de Saint-Jacques que lui accorda l'empereur. La république de Gênes, en souvenir des services que le prince Doria avait rendus à sa patrie, demanda au sculpteur une statue de Neptune haute de six brasses ; Baccio reçut cinq cents florins à l'avance sur mille qu'on lui alloua, et il se rendit à Carrare pour commencer son ébauche dans la carrière del Polvaccio.

Après la fuite des Médicis, on avait conseillé à Michel-Ange de s'emparer du bloc de marbre que Baccio avait à peine ébauché pour son Hercule terrassant Cacus.

Buonarroti voulait s'en servir pour représenter Samson terrassant deux Philistins avec une mâchoire d'âne ; mais après avoir été surintendant et commissaire général des fortifications de Florence Michel-Ange fut forcé de quitter cette ville avec deux des siens, et il se rendit à Venise. Puis, quelque temps après, il se laissa fléchir et revint à Florence, où il reprit ses travaux de défense. Lorsque la paix fut conclue, lorsque Clément VII, comme nous l'avons dit, eut repris son trône pontifical, Michel-Ange reçut du pape

l'ordre de travailler à la sacristie de San Lorenzo, et Baccio, celui d'achever son Hercule. Bandinelli, pour s'attirer les bonnes grâces de Clément VII, lui envoyait toutes les semaines des rapports odieux sur les magistrats et les citoyens. Cette conduite, jointe à sa vie précédente, augmenta encore le nombre de ses ennemis, qui usèrent de tout leur crédit auprès du duc Alexandre pour mettre obstacle à l'achèvement de son groupe; mais à cette époque il y eut, après la guerre de Hongrie, une conférence à Bologne entre le pape, Charles-Quint, Hippolyte de Médicis et le duc Alexandre.

Baccio était aussi politique que méchant. Il avait compris que tout était perdu s'il ne frappait pas un grand coup. Il profita donc de l'occasion et courut s'agenouiller et baiser les pieds de Sa Sainteté, en lui offrant un très-beau Christ flagellé à la colonne. Ce demi-relief, d'une brasse de hauteur sur une brasse et demie de largeur, et une médaille faite par son ami Francesco del Prato représentaient d'un côté, le portrait de Clément VII et de l'autre le Christ flagellé. La

ruse réussit : le pape agréa le double cadeau et l'artiste sauva l'homme.

Le pape avait donné à faire à Michel-Agnolo, père de Bandinelli, une grande croix en argent ornée de bas-reliefs représentant la Passion de Notre Seigneur, pour les marguilliers de Santa Maria del Fiore. Quand l'orfévre mourut, l'ouvrage était inachevé; il passa avec bon nombre de matières d'argent dans les mains de son fils, qui supplia Clément VII d'en confier l'achèvement à Francesco del Prato, qui l'avait accompagné à Bologne. Malheureusement pour ce nouveau calcul du sculpteur, qui voulait d'abord se faire rembourser les travaux de son père, et ensuite gagner quelque chose sur ceux de Francesco; l'Église, qui avait été dépouillée pendant la guerre, avait besoin d'argent, si bien que le pape fit fondre toutes ces matières et renvoya Baccio achever son groupe à Florence.

Ainsi, il n'y a pas dans la vie de cet homme un seul pas qui ne tende à un calcul ou à une méchanceté. Il avait reçu cinq cents écus sur la statue qu'il devait faire pour la ville de

Gênes, et il ne l'avait pas achevée. Aussi, au moment de son départ, le cardinal Doria vint-il le trouver en le prévenant que s'il tombait dans les mains d'Andrea Doria, celui-ci lui ferait tenir sa promesse aux galères. Baccio répondit qu'il avait à Florence un marbre qu'il destinait à cette statue, et le cardinal le laissa partir tranquillement.

Arrivé à Florence, il travailla à son Hercule, qu'il acheva en 1534. Mais, soit haines particulières, soit que l'œuvre ne fût pas bonne, on disait tant de mal de cette statue, que le duc Alexandre n'osait la livrer au public. Baccio eut recours au pape, qui écrivit au duc de fournir au sculpteur tout ce qui lui serait nécessaire.

Le groupe fut placé sur un piédestal en marbre, et transporté à la place qui lui était destinée. Là, les critiques, qui n'avaient pu que murmurer, éclatèrent tout à coup. Le malheureux Hercule était trop voisin du David de Michel-Ange ; la différence était trop palpable, et Baccio fut forcé de faire entourer son groupe de planches et de le retoucher ; et quand la foule fut nombreuse,

un homme se mêla à tous ceux qui critiquaient, recueillant ces critiques, et le soir il allait les répéter à Baccio.

— Eh bien, qu'a-t-on dit? demanda le sculpteur à cet homme.

— Rien de bon, répondit celui-ci.

— Ainsi ce groupe...

— Ne plaît à personne.

— Et toi, qu'en penses-tu?

— Moi, pour ne pas faire comme les autres et pour vous faire plaisir, dit le bonhomme, j'en penserai du bien.

— Je ne veux pas que tu en penses du bien, répliqua Baccio; moi je n'en pense de personne, nous serons quittes.

Quoiqu'il cachât sa douleur, cette critique unanime le faisait cruellement souffrir. Clément VII, pour le dédommager, lui donna un domaine qui touchait à sa terre de Pinquimonte; mais Baccio avait, au milieu de toutes ses affaires, oublié Andrea Doria. Celui-ci s'en souvenait encore, et était homme à s'en souvenir long-temps; en sorte qu'il fit menacer Baccio par le duc Alexandre de toute sa colère, s'il ne venait pas terminer sa

statue. Le pauvre Bandinelli ne se souciait pas d'aller à Carrare ; mais le cardinal Cibo et le duc Alexandre l'y déterminèrent, et il partit. Mais, une fois arrivé, non-seulement il ne travaillait pas ou du moins travaillait peu au Neptune, mais encore il disait beaucoup de mal d'André Doria. Ceux qu'il avait pris pour confidents étaient des espions du prince, si bien qu'un jour Baccio n'eût que le temps d'abandonner tout et de revenir à Florence.

A son retour, il eut d'une femme avec laquelle il vivait un enfant qu'il nomma Clément.

Le pape venait de mourir, et, en 1534, Paul III, le pape infâme qui avait livré sa sœur à Alexandre VI, lui succéda.

C'était un homme honteusement dépravé que cet Alexandre Farnèse qui, marié déjà à une dame de Bologne, eut d'elle deux enfants, dont l'une, Constance, fut sa concubine, qu'il fit épouser ensuite à un Sforze.

Les exécuteurs testamentaires de Clément VII, les cardinaux Hippolyte de Médicis, Cibo, Salviati, Rodolphe et messer Bal-

dassare Turini da Pescia voulurent faire placer son tombeau dans l'église de la Minerva à côté de celui de Léon X. Le cardinal de Médicis fit confier l'exécution de ces deux mausolées à Alfonso Lombardi, sculpteur ferrarais. Alfonso avait fait les modèles et attendait l'ordre d'aller chercher à Carrare les marbres nécessaires, quand, en se rendant auprès de Charles-Quint, Hippolyte de Médicis mourut empoisonné. L'occasion était trop belle pour que notre Baccio n'en profitât pas. Il part donc pour Rome et arriva chez madonna Lucrezia Salviata de Médicis. C'était l'époque où Philippe Strozzi, Antonio Francesco degli Albezzi et d'autres exilés florentins se réunissaient tous les jours dans les appartements du cardinal Salviati pour chercher les moyens de déterminer l'empereur Charles-Quint, qui était à Naples, à agir contre le duc Alexandre. Le cardinal, aux sollicitations de Lucrezia Salviata, avait promis une audience au sculpteur florentin, si bien que Baccio ne sortait pas plus du palais que les exilés, et que ceux-ci, qui, comme tous les conjurés, voient toujours un espion

dans un inconnu, résolurent de se défaire de Bandinelli, qu'ils ne connaissaient pas. Heureusement pour lui, il n'eut plus besoin de revenir au palais et s'arrangea avec deux autres cardinaux ; mais il n'obtint qu'une partie de ce qu'il voulait avoir. Antonio di San Gallo fut choisi pour dessiner les mausolées, et le sculpteur Lorenzello pour surveiller la taille des marbres. Il resta donc à Bandinelli l'exécution des statues et des bas-reliefs.

Lorsqu'il eut fini ses modèles, il alla les porter aux cardinaux Cibo, Salviati et Baldassare Turini, qui dînaient dans le jardin du cardinal Ridolfi. Pendant qu'il était là, le sculpteur Solosmeo, qui n'aimait personne en général, et qui détestait Baccio en particulier, arriva. Ridolfi ordonna de l'introduire et dit à Bandinelli de se cacher et d'écouter ce que le nouveau venu allait dire de ses modèles. On donna à boire à Solosmeo, et à peine l'eut-on mis sur le chapitre des tombeaux que la chose commença. D'abord il reprocha aux cardinaux d'en avoir confié l'exécution à un pareil ignorant ; à ce mot il joignit celui d'avare, puis celui d'insolent, et les épi-

thètes de ce genre se succédèrent avec une rapidité prodigieuse. Baccio n'y tint pas et sortit furieux de l'endroit où il était caché, en s'écriant :

— Que t'ai-je fait, pour parler ainsi de moi ?

Le pauvre Solosmeo était interdit ; il ne savait que répondre, que faire alors. Il prit le parti le plus sage, celui de se sauver tout en disant :

— Par le ciel ! je ne veux plus avoir affaire à des prêtres.

— Tâche de démentir tout cela, dit Ridolfi à Baccio.

— Oui, monseigneur, répondit le sculpteur.

Mais c'était un de ces oui invraisemblables, une de ces promesses impossibles, comme en faisait souvent Baccio, et non-seulement il ne fit pas oublier les épithètes injurieuses de Solosmeo, mais il fit tout ce qu'il put au contraire pour en augmenter la force et le nombre ; et quand il eut reçu l'argent qu'il devait recevoir, il abandonna les statues inachevées et entra au service du duc Cosme. Les car-

dinaux adjugèrent alors la statue de Léon à Rafaelo da Montelupo et celle de Clément à Giovanni di Baccio.

Le Tribolo était allé à Carrare chercher les marbres pour le tombeau de Jean de Médicis, le père du duc Cosme. On pouvait être sûr d'avance que Baccio ferait tout ce qu'il pourrait pour lui enlever cet ouvrage ; il y réussit. Pour exécuter ce mausolée, il lui échut plusieurs marbres que Michel-Ange avait laissés à Florence. Parmi ces marbres, il s'en trouvait que le grand Buonarroti avait ébauchés. Aussi, la première chose que fit Baccio fut de les détruire, ainsi que le groupe d'Hercule et d'Antée que Fra Giovanni Agnolo avait déjà presque terminé. Enfin il construisit le soubassement du tombeau, qui consiste en un dé isolé posé sur un socle et surmonté d'une cimaise au-dessus de laquelle est un amortissement formant frise et orné de crânes de chevaux réunis par des draperies. Venait ensuite un autre dé plus petit, occupé par la statue de l'invincible Jean de Médicis armé à l'antique et tenant à la main le bâton de général. Un bas-relief représen-

tait le seigneur Jean entouré de soldats, de prisonniers et de femmes nues. Dans cette composition, Baccio introduisit une figure portant un cochon sur son épaule. C'était, à ce qu'il paraît, un trait de satire lancé contre Baldassare da Pescia qui avait fait donner à d'autres sculpteurs, comme nous l'avons déjà dit, les statues de Léon et de Clément, dont il avait été chargé.

Baccio était l'homme des longues entreprises, non pas parce qu'elles pouvaient lui donner beaucoup de gloire, mais parce qu'elles devaient lui rapporter beaucoup d'argent, puis, quand prince ou duc, pape ou roi, avait donné à l'artiste les travaux à faire, Baccio s'efforçait de faire oublier ces travaux en disparaissant tout bonnement, comme il avait fait pour André Doria ; c'était ce qu'on peut appeler une banqueroute d'art, et, comme jusqu'à ce jour elle lui avait parfaitement réussi, il en essaya encore une fois auprès du duc Cosme.

Le duc avait quitté le palais des Médicis pour revenir habiter avec la cour celui de la Piazza, où résidait autrefois le gouverne-

ment. Baccio conseilla à Cosme de faire faire dans la salle d'audience une décoration de trente-huit brasses de largeur sur dix-huit de hauteur en pierre de Fossato et en marbre. Voici la description qu'en donne Vasari :

« Le mur du fond devait être occupé par trois grands arcs, dont deux eussent servi de fenêtres et eussent été décorés dans leur épaisseur de quatre colonnes avec une archivolte ornée de consoles pour former le cintre. Ces colonnes enrichissaient à la fois l'extérieur du palais et l'intérieur de la salle. L'arcade du milieu, qui renfermait une niche et non une fenêtre, était accompagnée de deux autres niches semblables, l'une au couchant et l'autre au levant, ornées de quatre colonnes corinthiennes hautes de dix brasses. Dans les vides laissés par les pilastres qui portaient l'entablement, des niches hautes de quatre brasses et demie auraient renfermé des statues comme la grande niche du fond et les deux niches latérales. Baccio et Giuliano avaient encore des projets plus vastes et plus dispendieux pour la décoration

extérieure du palais. La salle étant de biais, il fallait la mettre d'équerre en dehors et pratiquer à cet effet une saillie de six brasses au pourtour des façades du vieux palais, avec des colonnes hautes de quatorze brasses qui en soutenaient d'autres entre lesquelles étaient les arcades qui dominent la galerie où se trouvent les géants et la terrasse. Au-dessus, une autre distribution de pilastres, avec le même ordre d'arcades, devait porter un dernier ordre d'arcs et de pilastres dans le genre d'un théâtre. Enfin, tout le dessus aurait été couronné d'une espèce d'entablement crénelé. Baccio et Giuliano, craignant que cet immense projet n'effrayât le duc, résolurent de ne lui parler d'abord que de la décoration intérieure de la salle d'audience et de la façade en pierre de Fossato, du côté de la place. Les plans et les dessins furent exécutés par Giuliano et présentés au duc par Baccio, qui lui montra que l'une des grandes niches latérales renfermerait Léon X ramenant la paix en Italie; et l'autre, Clément VII couronnant l'empereur Charles-Quint. Les sujets qui auraient décoré les

petites niches devaient rappeler les grandes actions de ces papes. Les statues en pied de Jean de Médicis, du duc Alexandre et du duc Cosme, accompagnées de nombreux ornements sculptés, auraient occupé les niches placées entre les pilastres.

Ces dispositions plurent beaucoup au duc, qui voulait avoir la plus belle salle de l'Italie. Baccio voulut que la taille des pierres du Fossato, destinées aux soubassements, aux colonnes et aux corniches, fût entièrement confiée aux ouvriers de Santa Maria del Fiore. Ces hommes habiles auraient très-bien terminé tous les ornements de pierre, si Baccio s'y fût prêté; mais le sculpteur entendait mieux ses intérêts : et ses intérêts étaient que la chose traînât en longueur, puisqu'il recevait, outre son traitement de chaque mois, cinq cents écus pour chaque figure de marbre. Aussi ne s'occupait-il qu'à faire ébaucher les statues, sans s'occuper de les continuer. Après plusieurs années, à peine si la moitié de la taille était achevée. De toutes les statues, trois seulement furent posées : celles de Jean de Médicis, du duc Alexandre, et,

sur un soubassement en brique, celle du pape Clément VII. Il commença celle du pape Léon et termina celle du duc Cosme; c'était bien le moins que les morts fissent place aux vivants.

Mais si l'œuvre n'était pas assez avancée pour que le duc en fût content, elle l'était assez pour que Baccio ne s'en occupât plus; il voulut donc faire oublier cette première entreprise pour une autre, qui, sans doute, lui serait plus lucrative, et il conseilla à Cosme de faire continuer un chœur octogone dans l'église du directeur de Santa Maria del Fiore. Felippo Brunelleschi en avait laissé un modèle en bois, avec l'idée de l'exécuter en marbre par la suite, sur le même dessin, en y ajoutant toutefois quelques ornements. Baccio dit au duc qu'avec les revenus de Santa Maria del Fiore on subviendrait aux frais d'exécution et que toute la gloire en serait pour Son Excellence. Enfin, avec ses dessins et ses conseils, il s'arrangea si bien que Cosme lui dit de se mettre à l'œuvre.

Il commença donc en suivant les dessins de Felippo Brunelleschi, mais il ajouta des

colonnes et des ornements de mauvais goût. Puis, pour décorer l'autel, Baccio modela en cire un Christ mort accompagné de deux anges dont l'un tenait les instruments de la Passion. La statue du Christ était si grande, que c'était à peine si l'on pouvait célébrer la messe à la chapelle où on l'avait mise. Derrière l'autel, Baccio construisit un piédestal en saillie sur lequel il plaça, entre deux anges agenouillés, Dieu le Père donnant sa bénédiction. Le gradin de l'autel, d'une brasse de hauteur, était orné de plusieurs sujets tirés de la Passion de Notre-Seigneur, qui devaient être exécutés en bronze. Sur l'arcade du fond, Bandinelli éleva l'Arbre du péché avec le Serpent à face humaine et les figures d'Adam et d'Ève. En dehors du chœur, dans le soubassement, il avait ménagé un vide de trois brasses de longueur environ pour y représenter en marbre ou en bronze l'histoire de la Création. Vingt et un sujets de l'ancien Testament devaient couvrir le reste du soubassement; pour plus de richesse encore, chaque sorte de pilastre ou de colonne aurait supporté un prophète en marbre.

Une grande quantité de marbres arriva donc de Carrare, et Baccio attaqua ses statues.

Il fit d'abord un Adam, mais il le trouva trop serré des flancs ; et ce qui n'était pas assez bon pour le premier homme, le fut assez pour un Dieu : Adam devint Bacchus. En suivant la hiérarchie naturelle, Ève devait venir après Adam; mais, comme à son prédécesseur, il lui manquait quelque chose, et la première pécheresse devint Cérès. Baccio donna son Bacchus au duc Cosme et sa Cérès à la duchesse Leonora : puis, il refit une seconde fois les deux seuls habitants du paradis terrestre ; mais ils étaient maudits d'avance du public ; comme ils le furent de Dieu, et, comme les originaux vivants chassés de l'Éden, les deux copies de marbre furent chassées de l'église.

A partir de ce moment, Baccio ne tint plus aucun compte des critiques et laissa ses statues inachevées sans s'inquiéter des murmures de la foule. Une fois qu'il avait reçu le prix de ses travaux, ils lui devenaient tout à fait indifférents. Ainsi, il abandonna sans

l'achever son Christ mort; il ne finit point la statue du Père Éternel. Il était riche et possédait deux domaines à la campagne et une maison à la ville. Ainsi les statues de Jean de Médicis, la salle d'audience du palais, le chœur et l'autel de Santa-Maria del Fiore étaient des choses complétement oubliées pour Baccio, qui daignait cependant s'occuper un peu de la statue de Dieu le Père.

Il était donc indolemment couché dans sa paresse et dans son insouciance, n'ayant plus autour de lui personne à haïr, quand Benvenuto Cellini revint de France.

La première chose que fit Benvenuto en arrivant à Florence, fut d'aller trouver le duc Cosme, qui le reçut d'abord avec un ton sévère, mais qui bientôt prit un air plus gracieux et le questionna sur son voyage. Dans la Vie du Primatice, nous avons vu ce que Benvenuto avait fait en France; nous ne l'écouterons donc pas parler au duc de son séjour à Paris, et nous le laisserons revenir chez lui et se remettre à son Persée, puis à sa Méduse, que le duc vint voir souvent dans son atelier.

Baccio Bandinelli, d'après ce que nous en avons vu, n'était pas homme à dormir tranquille à côté de ce nouveau protégé ; aussi les intrigues recommencèrent de plus belle, mais cette fois il avait, comme Primaticio en France, affaire à un de ces hommes qui brisent tous les obstacles qu'ils rencontrent.

Baccio avait déjà si bien réussi auprès du duc que le pauvre Benvenuto ne reçut même pas l'argent nécessaire pour payer ses ouvriers. L'orfévre attendit alors le duc dans la via di Servi.

— Monseigneur, lui dit-il, je ne reçois plus l'argent dont j'ai besoin, ce qui me donne lieu de croire que vous vous méfiez de moi. J'affirme cependant à Votre Excellence que je ne l'ai trompée en rien et je me sais fort d'exécuter mon ouvrage trois fois mieux que le modèle, ainsi que j'ai promis. Monseigneur, continua Benvenuto voyant que le duc ne lui répondait rien, cette ville a toujours été l'école des grands talents, mais dès qu'on y a appris quelque chose on doit aller travailler ailleurs si l'on veut augmenter la gloire de

sa patrie et de son prince. Votre Excellence sait que c'est ainsi qu'ont agi Donatello, Léonard de Vinci et Michel-Ange, elle me permettra, j'espère, de suivre les idées de ces grands maîtres, je ferai ce que je pourrai pour ajouter à votre gloire, monseigneur, mais surtout gardez le Bandinelli, car si Votre Excellence le laissait partir son ignorance tuerait notre école.

Le duc garda un instant le silence, fixant un regard sévère sur Benvenuto, pour s'assurer que c'était une résolution prise, et quand il vit qu'aucun signe du visage de l'orfévre ne démentait ce qu'il venait de dire :

— Restez, Cellini, lui dit-il, et vous ne manquerez de rien. Cellini se remit à l'œuvre, mais l'orfévre fut forcé d'ajouter de l'argent à ce que donnait le duc : pour que la statue allât plus vite qu'au pas, comme il dit lui-même.

Ceci se passait en 1546.

Un matin donc de cette année 1546, que le pauvre Benvenuto, qui comparait sa mauvaise position en Italie à la position brillante qu'il avait quittée en France, était trop

triste pour travailler, il monta sur son petit cheval, mit cent écus dans sa poche et s'en alla à Fiesole.

Il allait voir un fils naturel de deux ans qu'il avait en nourrice chez la femme d'un de ses ouvriers, espérant que la vue de cet enfant lui enlèverait de sa tristesse et lui rendrait de la force. A cette pensée d'amour se joignait une pensée de vengeance, et à côté de l'argent qu'il portait à la nourrice se trouvait un poignard qu'il destinait à Baccio. Aussi, malgré les caresses de l'enfant, quoique ses deux petites mains serrassent bien fort le cou de Cellini, l'homme fut plus fort que le père, la vengeance l'emporta sur l'amour, et quand il eut une dernière fois embrassé l'enfant qui devait mourir quelque temps après il remonta à cheval, mais cette fois avec une seule pensée, et se dirigea vers Florence.

Chaque soir Bandinelli traversait la place San Domenico pour se rendre à une ferme qu'il possédait auprès. Au moment où Benvenuto arrivait par un côté sur son petit cheval, Baccio arrivait de l'autre sur un mulet. Les deux hommes se trouvaient donc en face,

et quelqu'un qui eût été là eût pu les juger d'un seul coup d'œil. L'un, qui rapportait de la cour de François Ier ce ton d'élégance, de chevalerie si particulier au grand roi, et dont la figure franche et ouverte révélait toutes les passions de son âme, porta tout d'un coup la main à son poignard. L'autre, avec tous les dehors de l'honnêteté qui cache la ruse, ne put cependant assez se commander et devint pâle comme un mort. D'un côté le visage qui dit le cœur, de l'autre la figure qui voile l'âme.

Benvenuto marcha droit au sculpteur, qui tremblait de tous ses membres; mais lorsqu'il s'aperçut qu'il était sans armes:

— N'aie pas peur, lui dit-il, tu n'es pas digne que je te frappe; tu es assez lâche pour qu'on te tue, mais je ne le suis pas assez pour le faire, tu peux donc continuer ton chemin, mais ne dis jamais rien de l'orfévre Benvenuto, et souviens-toi qu'il t'a fait grâce.

Et celui-ci rentra chez lui, n'ayant rempli qu'une de ses deux pensées, qui cependant ne lui porta pas bonheur, puisque, comme

nous l'avons dit, trois jours après son enfant mourut.

Quelque temps après la scène de la place San Domenico, un ouvrier nommé Francesco quitta Bandinelli et vint demander de l'ouvrage à Benvenuto. Celui-ci lui fit réparer la figure de la Méduse.

Au bout de quinze jours l'ouvrier dit à son maître qu'il avait parlé à Bandinelli, qui offrait à Cellini un fort beau bloc de marbre.

— Réponds-lui que j'accepte, dit Benvenuto, mais préviens-le que ce bloc lui portera malheur; il me provoque et il oublie déjà la place San Domenico. Non-seulement j'accepte, mais encore je veux le marbre; quant à toi, tu dois être son espion, retourne donc chez lui et fais-lui part de mes volontés.

Un jour de fête, Benvenuto se rendit au palais du duc après dîner.

— Sois le bienvenu, lui dit Cosme en le voyant entrer, voilà une caisse que m'envoie le seigneur Stéphano da Palestrina, ouvre-la et voyons ce que c'est.

— C'est, dit Benvenuto après l'avoir ouverte, une merveilleuse statue de marbre grec

monseigneur ; et je n'ai rien vu dans les figures antiques qui soit comparable à cette figure d'enfant. Le seigneur Stephano Palestrina est homme de goût et Votre Excellence trouvera difficilement un cadeau pareil à lui faire.

Puis le sculpteur expliqua au duc en quoi cette statue était belle, et au milieu de l'explication Baccio entra.

Le duc se retourna avec un mouvement de mauvaise humeur.

Bandinelli alla droit à la caisse et dit en ricanant au duc q

— Monseigneur, voilà encore une de ces choses dont je vous ai parlé tant de fois! que Votre Excellence sache que les anciens n'entendaient rien à l'anatomie, aussi leurs ouvrages sont pleins d'erreurs.

— C'est justement le contraire, répliqua le duc, que Benvenuto vient de me prouver par de forts beaux arguments, que votre présence a interrompus, messire Baccio.

— Votre Excellence doit savoir, dit Cellini, que le Bandinelli est un composé de mal augmenté de pire, que toute œuvre

grande et belle est incompatible avec son talent étroit et mesquin, comme toute action noble est inconnue à son cœur vil. Quant à ce que j'ai dit à Votre Excellence sur cette statue, c'est la pure vérité, monseigneur ; je juge, moi, avec l'enthousiasme du beau, et messer Bandinelli avec la haine de ce qui lui est supérieur.

Le duc s'amusait fort de cette sortie de Benvenuto, et ce fut sans doute pour la continuer qu'il descendit dans les salles basses avec l'un à sa droite et l'autre à sa gauche.

Ce fut Baccio qui le premier rompit le silence.

— Monseigneur, dit-il, quand je découvris mon groupe d'Hercule et Cacus, on fit sur lui plus de *cent sonnets* infâmes, et la canaille en disait tout le mal possible.

— Monseigneur, reprit Benvenuto, quand Michel-Ange découvrit sa sacristie, où il y a tant de belles statues, plus de cent sonnets à sa louange accueillirent l'œuvre et notre savante école en dit tout le bien imaginable; c'est ce qui eut lieu encore, monseigneur, quand le grand Buonarroti exposa son ma-

gnifique carton ; mais quelqu'un, sans doute, n'était pas de l'avis de tout le monde, et cet homme, dont je ne me rappelle pas le nom, peu connu comme artiste, déchira le carton la nuit.

Bandinelli devint pâle à croire qu'il allait mourir, et Benvenuto garda sa figure impassible où perçait toutefois un léger sourire de triomphe.

— Et que pouvez-vous reprendre, messer Benvenuto, à ma statue d'Hercule ? dit enfin Bandinelli.

— Si Votre Excellence veut me le permettre, continua l'orfévre, après lui avoir expliqué les beautés de la statue antique je lui ferai toucher les erreurs de l'œuvre moderne ; ce ne sera pas plus difficile, monseigneur, mais cela prendra peut-être un peu plus de temps, car il y a beaucoup à dire.

Le duc ne put s'empêcher de sourire en écoutant cette lutte des deux hommes, et dit à Cellini d'exposer son opinion.

D'abord, monseigneur, reprit Benvenuto, ce n'est pas mon opinion à moi seul que je

vais vous dire, c'est l'opinion de ceux qui ont jugé Michel-Ange que je veux vous répéter. Or, voici ce qu'ils disent : Si l'on rasait les cheveux d'Hercule, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir sa cervelle ; quant à sa face, c'est aussi bien celle d'un monstre que d'un homme, mais un monstre qui tiendrait à la fois du lion et du bœuf. La tête est fort mal attachée aux épaules ; et si Cacus avait seulement porté un coup là, il est évident que la tête eût roulé à terre. Les deux épaules ressemblent aux deux bâts d'un âne, et le dos à un sac de noix. On ignore comment les deux jambes tiennent à ce tout difforme, et l'on cherche vainement sur laquelle Hercule s'appuie, car, à coup sûr, il ne s'appuie pas sur les deux. La statue tombe en avant de plus d'un tiers de brasse ; et Votre Excellence sait que c'est la plus grande et la plus impardonnable de toutes les erreurs dont se rendent coupables tous ces petits sculpteurs qui pleuvent par douzaines : jamais l'auteur de cette statue, ajoute l'école, n'a vu un homme nu, car il ne lui eût pas fait de pareils bras ni de pareilles jambes.

La harangue de l'orfèvre fut interrompue par une insulte violente de Baccio, insulte qu'on fit suivre à Benvenuto en arrière, car il ne l'eût pas soufferte en face, et qu'il ne punit pas en ce moment à cause de la présence du duc. Quoiqu'elle lui mît la rage au cœur, il se contint et répondit en riant, ce qui déconcerta le Bandinelli, puis il marcha droit à celui qui venait de l'insulter et lui dit :

— Souviens-toi que tu as un bloc de marbre à m'envoyer et que si demain tu n'as pas tenu ta promesse je te tue.

— Pardon, monseigneur, lui dit-il, mais les extravagances de cet homme m'ont fait oublier ce que je dois à Votre Excellence, qu'elle daigne m'excuser.

Le lendemain Benvenuto reçut le bloc promis.

A partir de ce jour, Baccio fut perdu dans l'esprit du duc ; et lorsqu'il eut terminé sa statue de Dieu le Père, et qu'il le pria de venir la visiter, Cosme s'y refusa.

L'enfant qu'il avait eu à l'époque de la

mort de Clément VII, était devenu presque un homme; et le duc, qui ne faisait pas retomber sur le fils les mauvaises actions du père, lui avait donné son buste en marbre à sculpter. Mais l'enfant fut forcé de venir trouver Cosme et de lui demander la permission d'aller à Rome, ne pouvant plus supporter les traitements de son père. Il l'obtint, et quand le jeune Clément partit, triste et souffrant, pas une larme ne tomba des yeux de Baccio, et quand, à peine arrivé à Rome, le jeune homme y mourut, pas un remords ne sortit du cœur de son père.

On avait tiré, depuis plusieurs années, de Carrare un énorme bloc sur lequel Baccio avait donné cinquante écus d'arrhes. Il devait en faire un Neptune; mais le possesseur du bloc fit prévenir le sculpteur qu'il allait faire partager son marbre, pour le vendre plus facilement, puisqu'il ne le payait pas en entier. Benvenuto Cellini et Ammanati, ayant appris que le bloc n'appartenait pas encore à Baccio, demandèrent à entrer en commun avec lui pour le groupe. Mais, quoi qu'ils fissent, Baccio fut plus adroit

qu'eux, et grâce à la protection de la duchesse Leonora le Neptune lui fut confié.

Il fit venir son élève Vicenzio de Rossi pour tailler ; mais ayant appris que Michel-Ange faisait un Christ mort et quatre autres figures pour l'église Santa Maria Maggiore, il se mit à achever celui que Clément lui avait laissé en mourant. Ainsi, non-seulement cet homme n'avait rien donné à son fils pendant sa vie, mais il se servait encore de ses œuvres après sa mort.

Quel génie il eût fallu à Baccio pour cacher cette vie de haine et de ruses ! Malheureusement, comme artiste, ce n'était presque rien à côté de Michel-Ange, dont il fut un mauvais postiche, et, comme homme, nous avons vu ce qu'il était.

Baccio obtint des Pazzo de creuser un tombeau et d'élever un autel de marbre pour y poser ses statues dans leur chapelle de l'église des Servites. Quand la sépulture fut finie, il voulut y déposer de ses propres mains les restes de son père, Michel Agnolo, peut-être la seule action sainte qu'il ait faite de sa vie. Aussi, comme si Dieu avait craint

qu'il ne l'effaçât plus tard, dès qu'elle fut accomplie, il lui envoya la mort.

Il était âgé de soixante-douze ans. Ses obsèques furent célébrées avec pompe; il fut enterré à côté de son père, et l'on grava sur leur tombeau l'épitaphe suivante :

D. O. M.

BACCIUS BANDINELLI, DIVI JACOBI EQUES,
SUB HAC SERVATORIA IMAGINE
A SE EXPRESSA CUM JACOBIA DONDI,
UXORE, QUIESCIT. AN. S. M.D.L.IX.

ANDRÉ SALAINO.

Un jour Léonard de Vinci rencontra, dans les rues de Milan, un bel enfant à la figure d'ange, au teint rosé et aux longs cheveux roulés en anneaux ; il s'arrêta devant lui, comme Cimabué s'était arrêté devant Giotto, et, entraîné par ce pouvoir irrésistible du beau, il lui demanda comment il s'appelait.

André Salaino, répondit l'enfant.

André Salaino, dit le grand peintre, je suis Léonard de Vinci, veux-tu être mon élève ?

A cette époque l'art était dans tout : dans le peuple et sur le trône, chez les vieillards et chez les enfants.

L'enfant sauta de joie, et répondit : Je veux bien; et le même jour il fut installé chez le chef de l'école lombarde.

Vingt ans plus tard Léonard de Vinci revint à Florence : c'était un événement dans cette capitale des arts que le retour d'un si grand maître; aussi les frères des Servi vinrent-ils en corps lui demander un tableau de Sainte Anne pour leur maître-autel.

Léonard de Vinci accepta, et fit le carton; puis, soit qu'il fût mécontent de son œuvre, soit qu'il n'eût pas le temps de l'achever, soit enfin par un caprice d'artiste, il laissa le carton là, et ne fit point le tableau.

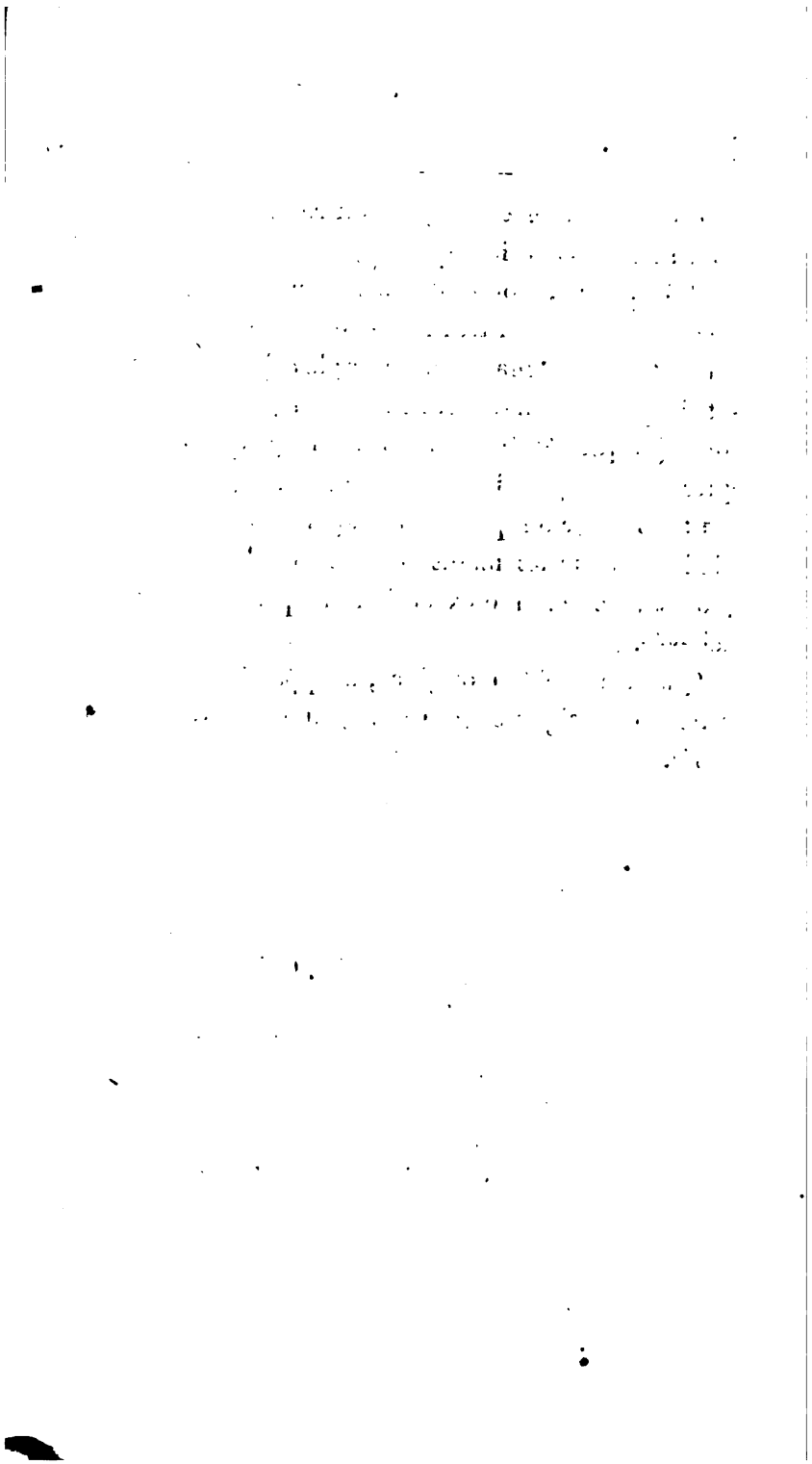
C'était pourtant une magnifique chose que ce carton; et la preuve c'est que pendant trois jours la ville tout entière se rendit pour le voir à l'église, comme si on y célébrait quelque fête solennelle.

Ce fut alors que l'élève entreprit d'achever l'œuvre du maître. André Salaino fit plusieurs copies peintes du carton dessiné: l'une d'elles, retouchée par Léonard de Vinci lui-même, est dans la sacristie de S.-Celse; l'autre est celle que possède la GALERIE DES OFFICES,

et qui fut échangée en 1793 contre un autre tableau de la Galerie impériale de Vienne.

Maintenant, toute comparaison écartée avec l'œuvre du maître, la copie de l'écolier présente un charmant ensemble; le coloris en est simple, le clair-obscur bien ménagé, et le fond (auquel André Salaino a changé quelques détails) parfaitement gracieux : cependant pourrait-on peut-être exiger pour les pieds et pour les mains un dessin un peu plus sévère, et une exécution un peu plus achevée.

Quant au carton original, il appartient à cette heure, si je ne me trompe, au Musée de Paris.



DOMINIQUE GUIRLANDAIO.

Dominique Guirlandaio réunit en lui deux célébrités : d'abord il est Dominique Guirlandaio ; puis il est le maître de Michel-Ange.

Dominique Guirlandaio appartient à l'école mystique : s'il a fait par hasard quelques tableaux s'écartant de l'histoire religieuse et représentant des scènes du paganisme, c'est qu'il y a en quelque sorte été forcé par la volonté de ceux qui les lui commandaient ; mais son talent était surtout idéaliste et religieux.

L'Adoration des mages est une de ses plus remarquables compositions. L'ensemble en est plein et majestueux, le dessin en est à

la fois riche et correct, et les têtes sont pleines de caractère, de noblesse et de dignité. Peut-être les couleurs en sont-elles un peu monotones, et dans les couleurs le jaune et le rouge dominent-ils trop ; peut-être la perspective aérienne est-elle négligée, et les figures du dernier plan avancent-elles un peu vers le premier : mais bientôt on oublie ces deux légers défauts en face des qualités supérieures qui les rachètent. Le petit fond que l'on aperçoit à travers les colonnes est surtout d'une limpidité charmante.

Il y a encore une chose remarquable dans ce tableau ; c'est qu'exécuté pendant une époque de lutte entre les deux écoles, il est resté pur de tout naturalisme. Ainsi, c'était l'habitude de certains peintres du quinzième siècle d'introduire dans leurs tableaux des personnages puissants dans la république, dont par cette complaisance ils flattaient l'amour-propre et acquéraient la protection : dans cette grande et belle page de Dominique, au contraire, on chercherait en vain un seul portrait, toutes les têtes sont idéales ; ce que l'on reconnaît facilement à cette expres-

sion mystique qu'il est si difficile d'imposer à des modèles, et dont Beato Angelico, Benozzo Gozzoli et le Pérugin ont trouvé dans leur imagination les types presque divins, perdus depuis Raphaël.

Des chiffres romains tracés sur une pierre donnent au tableau la date de 1487.

FRANÇOIS FRANCIA.

On sait que Françia était l'ami de Raphaël: cependant toute amitié cessa entre le peintre de la chapelle de Sainte-Cécile et le peintre du Vatican. Lorsque Raphaël abandonna sa seconde manière pour passer à la troisième, il y avait dans l'âme de Francia trop de foi et de croyance pour suivre son jeune ami dans les écarts merveilleux de son génie, que la vue des fresques de Michel-Ange avait fait païen; aussi Vasari, qui ne pouvait comprendre une pareille conviction artistique, attribue-t-il le refroidissement de Francia pour Raphaël à la jalousie. Il ajoute même, sans penser que Francia a survécu de douze à treize ans à Raphaël, que le peintre de Bologne est mort de douleur en voyant la Sainte-Cécile du peintre d'Urbin.

Il n'y a que deux dates à mettre en face de cette calomnie: la Sainte-Cécile de Raphaël

est, selon toute probabilité, de 1514; la mort de Francia du 7 avril 1533.

La jalousie aurait mis dix-neuf ans à tuer le jaloux.

Il y a plus : selon toute probabilité, l'agrandissement de style qu'on remarque dans ces dernières années de Francia, vient de l'étude qu'il fit toujours, comme art, des œuvres du peintre d'Urbin; mais, tout en agrandissant son style, Francia demeura sans cesse idéaliste et religieux dans ses compositions.

On n'est pas jaloux, on ne peut pas être jaloux quand on a fait le portrait d'Évangéliste Scappi, un des plus beaux portraits qui existent pour le dessin, pour la vie, pour l'exécution. Peut-être le coloris est-il un peu dur, et les ombres ont-elles un peu poussé au noir; mais cela tient, selon toute probabilité, à l'usage que les peintres commencèrent à faire vers cette époque du noir de fumée.

Quelques mots sur le manuscrit que tient à la main Évangéliste Scappi, nous apprennent le prénom et le nom de l'original.

BERNARDIN LUINI.

Que Bernardin Luini soit arrivé à temps à Milan pour entendre la parole du maître, ou qu'il se soit inspiré seulement de ses ouvrages, il n'en est pas moins demeuré un des écoliers qui se sont à la fois le plus rapprochés de sa pensée et de son exécution.

Malheureusement le tableau de Bernardin Luini (la Madone, l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste) a une terrible rivalité à soutenir : la colombe de Luini rappelle le chardonneret de Raphaël, et (il faut le dire), entre l'imitateur de Léonard de Vinci et l'élève du Pérugin, il y a la différence de l'homme au géant.

Néanmoins, à côté des grandes qualités des

grands maîtres, il y a encore à louer dans ce tableau de Luini : le coloris en est simple, et se rapproche un peu de la manière vénitienne; la pose de la Vierge étendant les deux mains également sur la tête des deux enfants, comme si tous deux étaient ses fils, mais fixant cependant les yeux sur celui qui est le fruit de ses entrailles, est (quoiqu'un peu mondaine) pleine de grâce et d'expression; le clair-obscur est bien ménagé, et le fond du paysage est charmant.

Bref, Bernardin Luini, avec son coloris gracieux, sa simplicité de draperies, et son bonheur de composition, est une des plus belles fleurs qui soient nées à l'abri de ce chêne séculaire qu'on appelle Léonard de Vinci, et qui a étendu sa grande ombre non-seulement sur l'Italie, mais encore sur la France.

SIMON MEMMI.

Pétrarque dit dans ses lettres qu'il a connu deux grands peintres, Giotto de Florence et Simon de Sienne. Il est inutile de dire que Simon de Sienne est le même que Simon Memmi.

Ce qui faisait qu'à cette époque on substituait souvent le nom de sa ville natale au nom de la famille dont on sortait, c'était la rivalité qui régnait entre les cités italiennes, rivalité qui n'est pas encore éteinte aujourd'hui. Or, Sienne avait, comme on le sait, la prétention d'avoir précédé Florence dans la voie artistique; et le tableau de Guido, que l'on voit encore aujourd'hui dans l'église des Domini-

cains, et qui est antérieur de dix-neuf ans à la naissance de Cimabué, prouve que ses prétentions à cet égard n'étaient pas dénuées de tout fondement.

En tout cas, Simon Memmi continuait l'école de Guido, comme Giotto continuait celle de Cimabué, avec une évidente supériorité de pensée et d'exécution, mais, quoi qu'on en dise, en conservant chacun à son école son caractère particulier; c'est ce qu'a parfaitement spécifié Ghiberti, qui ne dit nulle part que Memmi ait été l'élève de Giotto, et qui considère les deux écoles siennoise et florentine comme parfaitement distinctes. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, il est donc probable que Vasari, qui montre Memmi étudiant à Rome sous Giotto, a fait un pieux mensonge pour le plus grand honneur de sa patrie. En effet, entre Giotto et Simon Memmi il est facile de remarquer un travail tout à fait différent, non-seulement dans l'exécution matérielle, mais encore dans la reproduction des formes : ainsi les figures de Giotto sont presque toujours longues et ont les joues creuses, tandis que celles de Si-

mon Memmi sont de l'ovale le plus parfait, et ont les joues pleines et rondes.

Les portraits de sainte Juliette et de saint Arsène, que ce peintre nous a laissés, peuvent en offrir un exemple : la figure de saint Arsène surtout est délicieuse ; on retrouve dans sa pose, ainsi que dans celle de sainte Juliette, toute la simplicité de mouvement de l'école idéaliste, quoique les plis commencent déjà à descendre avec un certain art.

En somme, c'est à la chapelle des Espagnols à Florence, et dans le Campo Santo de Pise, que l'on retrouvera le véritable Simon Memmi cité par Pétrarque ; d'autant plus que le tableau dont nous venons de parler n'est pas de Simon Memmi seul, qui l'exécuta avec Lippo, son beau-frère, pendant l'année 1333.

FIN.

TABLE DES ARTICLES.

Michel-Ange Buonarroti 1

Titien Vecelli 125

Jean-Antoine Razzi, dit Il Sodoma, et Il Mataccio. 255

Bacchio Bandinelli. 281

André Salaino. 331

Dominique Ghirlandaio 335

François Francia. 339

Bernardin Luini. 341

Simon Memmi. 343

RAPHAËL SANZIO D'URBIN.

Si vous parcourez l'Italie, et au milieu de l'Italie la belle Florence; si vous visitez cette splendide GALERIE DES OFFICES, dont nous essayons d'écrire l'histoire, entrez dans la salle des Peintres, et là, au-dessus du portrait du Pérugin, au-dessous de celui de Michel-Ange, cherchez une tête aux suaves contours, aux longs cheveux noirs, aux grands yeux pleins de mélancolie, au teint pâle, au cou frêle et gracieux comme la tige d'un lis; puis, lorsque vous l'aurez reconnue sur le signalement que nous vous donnons, tombez

à genoux, qui que vous soyez! pourvu que vous soyez artiste : vous êtes devant le peintre au nom d'ange, et à l'angélique talent; vous êtes devant le divin Raphaël. Car le hasard aussi aime parfois à donner des noms avec des individus; car la nature a pris parfois plaisir à réunir dans une seule ressemblance le génie de l'âme avec les traits de la figure.

Voyez ce vieillard qui descend solitaire et sombre les degrés de Saint-Pierre, sans un ami qui le soutienne, sans un disciple qui l'accompagne : c'est l'exécuteur des vengeances célestes, c'est l'archange Michel. Voyez ce jeune homme qui monte au Vatican, entouré d'une cour de cardinaux et d'une armée d'élèves : c'est l'ange des miséricordes infinies, c'est Raphaël. Aussi, s'ils se rencontrent, écoutez-les.

« Accompagné comme un roi, » dit Michel-Ange.

« Seul comme le pauvre, » répond Raphaël.

Et maintenant que nous avons dit cette vie de lutte et d'agitation que subit l'auteur du Jugement dernier, disons cette vie de bonheur et de triomphe à laquelle n'eut qu'à se laisser aller l'auteur de la Transfiguration.

Un jour de vendredi-saint, en l'an de grâce 1483, à cette heure même où le Christ avait rendu le dernier soupir, naquit de Jean Sanzio un enfant qui reçut le nom de Raphaël.

Ce Jean Sanzio était d'une vieille famille, de la famille des Santi. Quelques savants oisifs se sont amusés à donner la preuve de cette intéressante vérité, comme s'il était important de savoir de qui descendait Jean Sanzio quand on sait que Raphaël est descendu de lui.

De l'enfance de Raphaël, on ne sait rien : quelle éducation il reçut, on l'ignore. Les lettres du peintre d'Urbin, qui sont parvenues jusqu'à nous, sont presque toutes écrites dans le patois maternel. D'ailleurs, Jean Sanzio n'avait pas eu l'intention, comme Léonard

Buonarroti, de faire de son fils un podestat : il avait tout d'abord décidé que le jeune Raphaël serait peintre; or, au lieu de lui mettre des livres sous le bras, il lui avait mis un pinceau à la main. Tout enfant, le jeune Raphaël copiait donc les tableaux de son père, qui était un pauvre maître; dans ses moments perdus, il étudiait la nature, qui est une riche et grande maîtresse.

Raphaël avait atteint l'âge de quatorze ans, lorsqu'un jour son père s'aperçut qu'il n'avait plus rien à lui apprendre. Le maître en réputation à cette époque était Pierre Vanucci, dit le Pérugin. Jean partit avec son fils pour Pérouse, et, sur ses instances, il eut le bonheur de le voir entrer dans l'atelier de celui qu'on regardait avec raison comme le premier maître de son temps.

Un ouvrage de Raphaël, que l'on cite comme antérieur à son entrée chez le Pérugin, est une Madone peinte à fresque dans la cour de la maison paternelle.

Jamais inspiration n'avait été si heureuse. Si un maître convenait à Raphaël, c'était le

Pérugin ; si un élève convenait au Pérugin, c'était Raphaël. Nom d'ange et chaste talent, tout cela grandissait dans l'ombre de cette belle école ombrienne, dont le tombeau de saint François d'Assise s'était fait le centre. Ce fut là que le jeune élève étudia ces douces têtes de Vierge, dont il perfectionna l'ovale, mais dont il ne dépassa jamais l'idéalité, et ces majestueuses têtes de vieillard qui sont restées comme des modèles d'expression. Quant au degré où en était arrivé l'art à cette époque, on peut, si l'on veut s'en faire une idée, jeter un coup d'œil sur les écoles contemporaines que fondaient Léonard de Vinci à Milan, Jean Bellin à Venise, Francia à Bologne et Dominique Ghirlandaio à Florence.

Au bout de deux ou trois ans d'études chez le Pérugin, Raphaël avait, sinon surpassé son maître, du moins atteint une si grande perfection dans sa propre manière, qu'il était difficile de distinguer dans un tableau, fait par eux de compagnie, les portions exécutées par le Pérugin, les portions exécutées par Raphaël. Or quel âge avait le jeune

Sanzio quand son génie se fondait déjà ainsi dans le talent de son maître? dix-sept ou dix-huit ans à peine.

Vers cette époque des affaires d'intérêt appelèrent le Pérugin à Florence, et l'y retinrent pendant quelque temps. Raphaël se trouva libre: le jeune oiseau essaya timidement son aile, et, ayant pris son vol, alla s'abattre à *Città di Castello*.

C'était l'époque de l'art par excellence: on eût dit que tous les Italiens, jusqu'aux tyrans, avaient le cœur artiste. A peine eut-on appris dans la ville qu'un élève du Pérugin venait d'arriver, et que cet élève était le favori et travaillait côte à côte avec le maître, que les braves habitants de la ville vinrent lui demander un tableau: ce tableau, dont le sujet lui fut donné, est le Saint Nicolas de Tolentino, autrement dit le Saint Nicolas-aux-Ermites, dont Vasari fait mention en disant que, si le tableau n'eût pas été signé du nom de Raphaël, on eût pu le prendre pour une des meilleures œuvres du Pérugin.

Ce tableau est aujourd'hui au Vatican, près de la Transfiguration : c'est le départ, c'est la sortie, c'est l'alpha, c'est l'oméga, c'est le talent naissant, c'est le génie arrivé à son apogée. Il y a tout un monde de production entre ces deux tableaux.

C'est de la même époque et du même voyage que date encore une autre composition, qu'il fit pour l'église Saint-Dominique, représentant un Christ en croix accompagné de deux anges recueillant, chacun dans un calice, l'un le sang qui sort de la main, l'autre le sang qui jaillit du côté ; au-dessus de la tête de Jésus est le Père éternel, au pied de la croix sont la sainte Vierge, sainte Marie-Madeleine, saint Jean et un autre saint.

Ce tableau fait encore aujourd'hui partie, à ce que je crois, de la belle galerie du cardinal Fesch.

Puis, le seigneur de Fermo, chez lequel Marcelli l'a vu, possédait encore un autre tableau de Raphaël : c'était un enfant Jésus

dormant, tandis que la Vierge soulève le voile dont il est couvert, saint Joseph les regarde appuyé sur un bâton, et le long de ce bâton on lisait l'inscription suivante :

R. S. V. A. A. XVII. P.

c'est-à-dire :

RAPHAEL SANCTIVS VRBINAS ANNO ÆTATIS XVII PINXIT.

Maintenant est-ce en revenant à Pérouse, est-ce avant de quitter cette ville que Raphaël avait fait, pour Madeleine degli Oddi, le tableau de l'Assomption dont parle Vasari, et qu'il regarde déjà comme une œuvre de maître ? C'est ce qui importe beaucoup aux chronologistes, mais ce qui importe très-peu à nos lecteurs. Il est de cette période : voilà tout ce qu'il était important de savoir. Tant il y a qu'en quittant sa boutique (comme on appelait alors l'atelier du peintre), Pierre Vanucci avait laissé à Pérouse un écolier, et

qu'en rentrant à Pérouse il y retrouva un maître.

A partir de ce moment Raphaël commença cette carrière si glorieusement parcourue; mais, soit reconnaissance, soit doute de lui-même, Sanzio continue de s'appuyer sur Pérugin. En 1501, c'est-à-dire à dix-huit ans, il fait, pour l'église Saint-François à *Città di Castello*, le fameux *Sposalizio* (que la gravure de Longhi a popularisé dans toute l'Europe), que l'on crut long-temps un original, et qui n'était qu'une copie du même tableau exécuté par le Pérugin, en 1495, pour l'autel Saint-Joseph à Pérouse; mais une copie comme pouvait être une copie de Raphaël, c'est-à-dire une copie exécutée avec une supériorité de pinceau déjà si visible, que Vasari (malgré son admiration pour Michel-Ange) dit, en parlant de ce tableau: *Cosa mirabile, a vedere le difficoltà che andava cercando*; c'est-à-dire: que c'était déjà chose admirable, que de voir les difficultés que le jeune maître se faisait un plaisir de s'imposer pour les vaincre.

Vers cette époque, le Pinturicchio, élève du Pérugin comme Raphaël, mais plus âgé que lui d'une quinzaine d'années, fut appelé à Sienne par le cardinal François Piccolomini pour décorer la bibliothèque qui avait été élevée par le pape Pie II dans la cathédrale de cette ville. Une fois en face de cette gigantesque opération, il comprit qu'il n'était pas de taille à l'accomplir seul ; et, ayant songé à son jeune camarade Sanzio, dont il avait souvent admiré l'habile composition et le pinceau facile, il lui écrivit de venir le joindre.

Raphaël était à cet âge où l'on ne demande qu'à mettre au dehors ce qu'on a en soi, n'importe en faveur de qui. Il accepta la proposition de celui que, dans sa modestie juvénile, il regardait comme un second maître, et (s'il faut en croire Vasari, qui prétendait, à l'époque où il écrivait sa Vie des peintres, avoir encore bon nombre d'esquisses entre les mains) fit la majeure partie des cartons d'après lesquels furent exécutés les dix tableaux qui composaient l'ornementation de cette bibliothèque.

Cet ouvrage du Pinturicchio eut un grand retentissement. On y trouva une richesse de composition, une largeur d'ordonnance et une habileté d'exécution inconnue jusqu'alors. L'avenir, en laissant le Pinturicchio au artiste secondaire, et en faisant de Sanzio le prince des peintres, révéla le mystère de ce progrès : le progrès c'était Raphaël.

Vers cette époque, le jeune artiste fit un premier voyage à Florence ; mais il reste peu de traces de ce voyage. Florence était préoccupée en ce moment de la lutte de deux génies du premier ordre : c'était en 1503, et Léonard de Vinci et Michel-Ange faisaient ces fameux cartons dont nous avons déjà parlé dans la Vie de chacun d'eux. Aussi Raphaël, manquant de protecteurs, trop jeune pour recourir à l'intrigue, à peu près inconnu encore, ou connu seulement comme élève du Pérugin, ou second du Pinturicchio, ne laissa-t-il aucune trace de son passage. Cependant il en avait vu assez pour désirer revenir : cette arène lui avait paru digne de lui. Il avait hâte de venir écrire son nom au

milieu des noms célèbres qui faisaient de Florence à cette époque la reine des arts. Il retourna donc dans sa patrie, y resta un an à peu près, et revint cette fois porteur d'une lettre de la duchesse d'Urbin pour ce bon gonfalonier perpétuel Pierre Soderini que Machiavel son secrétaire a immortalisé par une épigramme. La lettre était conçue en ces termes :

« Magnifique et très-haut seigneur en même temps que père très-respectable (1),

» Celui qui vous remettra cette lettre est Raphaël, peintre, d'Urbin, lequel, ayant de bonnes dispositions dans son art, a décidé qu'il passerait quelque temps à Florence dans le but d'étudier, et comme son père, très-excellent homme, m'est fort attaché, et que le fils est un courtois et gentil garçon que j'aime de tout mon cœur, et que je désire voir réussir, je le recommande à Votre Seigneurie aussi chaudement que je puis, la

(1) Cette espèce de suscription est en latin, le reste de la lettre est en italien.

priant, pour l'amour de moi, de lui prêter en toute occasion aide et faveur, assurant à Votre Seigneurie que je tiendrai comme étant rendus à moi-même tous les services qu'elle lui rendra, et que j'en serai on ne peut plus reconnaissante à Votre Seigneurie, à laquelle je me recommande aussi moi-même.

» JOANNA FELTRIA DA RUVERE,

» Ducissa Soræ, et urbis præfectissima.

» *Urbini, prima octobris* 1504. »

Heureux Raphaël qui entrait dans le monde sous les auspices d'une femme !

On comprend que porteur d'une pareille lettre le jeune artiste fut le bienvenu. D'ailleurs c'était un bon homme au bout du compte que ce Pierre Soderini qui commandait à Michel-Ange deux statues gigantesques et qui se contentait, en les payant le prix convenu, de faire à l'irascible sculpteur quelques observations sur le nez de l'une d'elles; allez

demander à nos artistes s'ils ne s'abonneraient pas à de si douces critiques de la part des turcarets qui occupent leurs ciseaux.

Il est vrai que nos artistes ne sont pas des Michel-Ange.

Soderini recommande donc à son tour son jeune protégé aux premiers de la ville, à Thaddée Taddei, à Laurent Nasi, et à Ange Doni; quant à ses confrères les artistes, le jeune Sanzio était déjà assez connu pour se recommander à eux de lui-même : c'est de cette époque que data sa liaison avec Rodolphe Ghirlandaio, Aristote de San Gallo, probablement frère Bartholomée, et peut-être Francia.

Au reste, sur la recommandation du gonfalonier chacun s'empressa près de Raphaël : Thaddée Taddei lui offrit un logement dans sa maison et une place à sa table, et de plus il lui commanda deux tableaux; de son côté Laurent Nasi lui commanda une Sainte-Famille, et Ange Doni lui fit faire son portrait et celui de Madeleine sa femme.

Ces deux tableaux de Thaddée Taddei furent vendus depuis : l'un quatre mille écus, romains à l'archiduc Ferdinand d'Autriche, l'autre vingt-quatre mille écus au gouvernement anglais.

Quant à la Vierge de Laurent Nasi, qui est, si je ne me trompe, la Vierge au chardonneret, elle manqua disparaître en 1548 lorsqu'un éboulement du mont Saint-Georges engloutit le palais de Laurent Nasi : ensevelie sous les ruines, on la retrouva en morceaux ; ces morceaux furent rejoints, rajustés et restaurés, et c'est encore un des plus beaux tableaux de la Galerie de Florence.

De leur côté les portraits d'Ange et de Madeleine Doni, sans être perdus tout à fait, furent long-temps égarés, transportés très-anciennement, et l'on ne sait de quelle manière, à Avignon, on ignora long-temps ce qu'ils étaient devenus ; déposés en Italie, ils ont été, il y a quelques années, achetés par le grand-duc et sont deux des plus riches joyaux de cet écrin artistique qu'on appelle le palais Pitti.

Pendant que Raphaël se livrait à ces travaux il apprit la mort de son père. Hélas! le pauvre Jean Sanzio n'avait vu que l'aurore de la gloire de son Raphaël; si son père l'eût vu monter en triomphateur l'escalier du Vatican, c'eût été vraiment un trop heureux père.

Le duc d'Urbin l'arrêta au passage, et tout vêtu de deuil, tout baigné de pleurs qu'il était, il lui fallut faire pour Guidobaldo de Montefeltro deux Vierges, un Christ au jardin des Oliviers, et trois autres petits tableaux dont deux sont aujourd'hui au musée du Louvre.

L'un est saint Georges à cheval, l'autre saint Michel combattant les monstres.

En 1505 Raphaël quitta Urbin pour n'y plus rentrer.

Selon toute probabilité, ce fut à Pérouse, sa ville adoptive, que Raphaël retourna en quittant sa ville natale. C'est donc là que nous le retrouvons exécutant trois grands ouvrages. Le premier, qui était destiné à l'é-

glise des Pères servites, représentait la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Nicolas; ce tableau est aujourd'hui en Angleterre.

Le second, qui était une fresque, représente le Christ dans sa gloire, et Dieu le Père et ses anges, ayant six saints assis trois de chaque côté; cette fresque, signée en grosses lettres du nom de Raphaël et portant la date de 1505, fut exécutée pour les Camaldules de Saint-Sévère.

Le troisième était destiné aux religieuses de Saint-Antoine: c'était ce qu'on appelait alors une Piété; nous avons expliqué à propos de Michel-Ange ce que c'était que *una Pietà*. La Vierge tenait son fils mort sur ses genoux. Quatre saints, deux saints et deux saintes, saint Pierre et saint Paul, sainte Cécile et sainte Catherine, complétaient l'ensemble de ce tableau, dont la figure principale, selon la condition stipulée dans le contrat, et sur la demande des bonnes religieuses, devait être drapée. En outre, le Père éternel placé dans un cadre demi-circulaire dominait cette composition, tandis que le marchepied de

l'autel était accompagné de trois petits sujets représentant, l'un le Christ au jardin, l'autre le Christ portant sa croix, et le troisième le Christ mort sur les genoux de sa mère.

Un beau jour les pauvres religieuses eurent besoin d'argent: cinq tableaux de Raphaël étaient un véritable trésor, la composition fut démembrée et vendue pièce à pièce. On ne sait ce que sont devenus les petits sujets; mais le grand, après avoir passé par le palais Colonna à Rome, est devenu la propriété de la Galerie Royale de Naples.

Ces trois tableaux exécutés, Raphaël se sentit pris du besoin de retourner à Florence; vainement Atalanta Baglioni voulut-elle le retenir, lui offrant de lui payer au poids de l'or une Déposition de croix. Sanzio ne voulut prendre avec elle d'autre engagement que de lui envoyer le carton de cette composition aussitôt qu'il serait à Florence; Raphaël tint cette promesse, et, le carton envoyé, il revint plus tard exécuter la peinture.

Maintenant, quelle cause si impérieuse ramenait Sanzio à Florence? Ce besoin de lutte, que tout homme fort sent en lui-même. Pour l'artiste, il n'y a existence que s'il y a combat, et il ne se sent vivre que vainqueur par la joie ou vaincu par la douleur.

Puis on parlait énormément, à cette époque, de ces deux fameux cartons de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, qui allaient enfin être exposés au palais de la Seigneurie. Raphaël, qui avait sans doute déjà vu quelques tableaux de Léonard, ne devait connaître absolument rien de Michel-Ange que sa statue de David, ou quelque autre bloc de marbre taillé. Il lui restait donc à étudier le dessin de cet homme étrange qui, sans être peintre, a laissé la plus gigantesque peinture qui soit connue dans le monde entier.

En attendant qu'il pût faire cette grande étude en face de ce grand rival, Raphaël partagea son temps entre l'atelier de Fra-Bartolomeo et la chapelle del Carmine, peinte il y avait déjà soixante ans par Masaccio. L'ami

vivant et le maître mort possédaient chacun une qualité qui manquait spécialement à l'école du Pérugin : c'était, pour le premier, la vigueur des tons, la largeur du pinceau et la science des demi-teintes; c'était, pour le second, la variété de l'ajustement et la justesse de l'expression.

Mais Raphaël avait un de ces heureux génies qui, doués par-dessus toute chose de la puissance d'assimilation, absorbent, comme l'abeille fait du suc des fleurs, les qualités qui font l'individualité de ses rivaux, et se compose, à soi, une magnifique manière de toutes ces manières différentes.

En échange, Raphaël apprit à Fra-Bartolomeo la perspective, que celui-ci ignorait entièrement, et qui faisait la première base des études dans l'école du Pérugin; ce dont on peut s'assurer en voyant ce fameux tableau du Sposalizio, que Raphaël exécuta à dix-huit ans.

Quant à Masaccio, son jeune successeur ne pouvait que l'admirer; et il prouva cette

admiration à la postérité en copiant, plus tard, son Adam et Ève des Loges du Vatican, et l'ange qui tient l'épée flamboyante.

Enfin arriva l'an 1506, et le fameux carton, tant promis et tant vanté, parut...

Il est difficile de se rendre compte de la sensation que ce dessin, regardé alors par tous comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, produisit sur Raphaël : trop jeune encore, trop nourri des principes chastes et sévères de l'école chrétienne, pour apprécier cette étrange étude anatomique, ne se sentant probablement aucune sympathie pour cette exhibition de tendons, de muscles et de nerfs, il dut admirer sans doute, mais comme on admire une de ces choses qu'on aime autant voir faites par un autre que par soi-même. Il lui fallait toute la maturité de talent que devaient amener les huit ou dix années suivantes, pour que l'indiscrétion de Bramante, à l'endroit de la chapelle Sixtine, pût faire faire à Raphaël l'Incendie du Bourg...

Mais, pour le moment, on ne trouve dans

ce génie, si impressionnable cependant, aucune trace de l'effet produit par le carton de Michel-Ange. Comme la sensitive, le jeune et timide Sanzio s'était retiré au rude toucher de cet homme — et ce fut un grand bonheur pour l'art. Raphaël imitant Michel-Ange aurait sauté par-dessus sa seconde manière.

Aussi, après avoir vu ce carton, Raphaël se retira-t-il chez son ami Fra-Bartolomeo, et exécuta-t-il le carton de la Déposition de croix destinée à la chapelle Baglioni.

Peut-être cependant un des personnages qui concourent à cette composition doit-il quelque chose au carton de Michel-Ange. C'est l'homme qui monte à reculons, et dans lequel on voit la double expression de la douleur morale et de l'effort physique.

Puis après ce tableau vient la Vierge à la jardinière, cette suave composition que Sanzio exécuta pour Sienne, et qui porte la date de 1507.

Ce fut vers ce temps sans doute qu'arriva

à Raphaël quelque lettre de son oncle Bramante, architecte de Jules II; car nous voyons tout à coup le jeune homme abandonner ses tableaux, commencer sa Belle Jardinière, dont il laisse la draperie bleue à peindre à son ami Ghirlandaio, et son tableau de l'Assomption, qu'il s'était engagé à exécuter par un contrat daté de 1505, et sur lequel il avait déjà reçu un à-compte de trente ducats d'or. — Ce tableau ne devait jamais être fini par Raphaël, et ce furent Francesco Penni et Jules Romain qui l'achevèrent.

C'est que la réputation de Raphaël était parvenue à la cour des papes, et Jules II l'appelait près de lui pour peindre les fameuses salles du Vatican — les Stanze.

Enfin l'ambition de Raphaël était donc comblée; il allait lutter avec les premiers génies de l'époque : Michel-Ange l'attendait à Rome, Léonard de Vinci allait y venir.

Jules II accueillit Raphaël de manière à confirmer toutes les espérances que Bramante

lui avait données dans sa lettre. Le fougueux pontife, ardent comme un général qui a une victoire à remporter, ordonna à Sanzio de se mettre à l'œuvre à l'instant même, lui livrant la salle de la Segnatura pour son champ de bataille.

Tout le monde connaît les Stanze, ou pour avoir vu les fresques originales, ou pour avoir vu les gravures qu'en ont faites Volpato et Morghen. Nous ne nous appesantirons donc pas sur les détails. D'ailleurs, toutes les formules d'éloge ont été épuisées. Que dirions-nous après Vasari, le premier biographe, et après Quatremère de Quincy, le dernier historien de Raphaël?

Seulement, lorsque Jules II vit l'École d'Athènes, la première des quatorze fresques qu'exécuta Sanzio, il fut tellement émerveillé qu'il donna sur-le-champ l'ordre de gratter tous les travaux qu'avaient déjà exécutés les autres peintres dans les autres salles. Or, ces autres peintres étaient les peintres les plus renommés de l'époque : c'étaient Lecca Signorelli, Pietro della Francesca, Bartolomeo della

Gatta, Bramantino de Milan, Antonio Razzi et Pérugin.

Mais Raphaël se souvint qu'il était élève du dernier, et, sur sa recommandation, on respecta les peintures de la salle de Charlemagne qui étaient de lui.

A partir de ce moment, l'existence de Raphaël fut un triomphe continuel. *Viveva da principe*, Il vivait en prince, dit Vasari; oui, certes, en véritable prince, car il était jeune, il était riche, il était resplendissant de renommée, et, plus que tout cela, il était beau.

Oui, beau de cette beauté douce et intéressante, où le caractère de l'homme se mêle en quelque sorte à la faiblesse de la femme; beau surtout quand on le regardait long-temps, et l'on regarde toujours long-temps les hommes de génie: beau d'élégance et de mélancolie, beau malgré ses membres un peu grêles et son cou trop élancé, beau surtout de ce long regard qui, s'arrêtant sur chaque femme, semblait dire : Aimez-moi, je sais aimer !

Puis, avec cela il était bon, doux, affable,

souriant sans cesse ; — il n'était point envié, car c'était lui qu'on enviait.

Et il fallait bien que ce fût ainsi ; car dans cette armée d'élèves dont il était entouré, il ne se trouva point, je ne dirai pas un rival, mais un ennemi ; — tous s'empressaient à ses ordres, tous accouraient à un signe, tous lui obéissaient comme à un maître, tous l'adoraient comme un Dieu.

Chacun faisait le sacrifice de sa gloire particulière à la gloire du maître ; toute individualité s'absorbait dans le génie qui dirigeait l'immense mouvement ; — trois cents bras exprimaient une seule pensée ; trois cents âmes vivaient dans une seule âme.

Cela ne rappelle-t-il pas ces milliers de bienheureux dont parle Dante, dont toutes les âmes forment un oiseau gigantesque et resplendissant, qui chante les louanges du Seigneur ?

Maintenant, laissons de côté toutes ces misérables petites querelles de Raphaël et de

Michel-Ange, et suivons l'élu de la terre et du ciel dans sa splendide carrière.

Ce fut alors, grâce à cette multiplicité d'action que lui donnaient ses élèves, que Raphaël entreprit ces travaux gigantesques qu'une existence octogénaire aurait eu peine à achever.

En effet, en même temps qu'il dessine des compositions sans fin, que Marc-Antoine reproduit par la gravure, en même temps qu'il exécute les fresques des Stanze, les Prophètes et les Sibylles d'Augustin Chigi, qu'il bâtit les Loggie et qu'il les couvre d'arabesques, il trace dans la Farnésine la composition de sa Galatée, embrassant ainsi d'un seul coup l'expression entière de l'art contemporain, depuis l'art idéaliste jusqu'à l'art païen.

Puis, tout pressé qu'il est par Jules II ou par Léon X, tout sollicité qu'il est par François Ier, il trouve encore le temps de faire pour François Zuccani de Bologne la splendide vision d'Ezéchiel, et pour Sigismond Conti la merveilleuse Vierge de Foligno.

Puis, après avoir fini la première salle du Vatican, qui contient la Dispute du Saint-Sacrement, l'École d'Athènes, le Parnasse et la Jurisprudence, il ouvre, vers le commencement de 1510, les portes de la seconde salle, et commence à exécuter son Miracle de Bolsena, son Héliodore battu de verges, sa Délivrance de saint Pierre, et son Attila.

Comme nous l'avons fait pour la première salle, nous nous contenterons de renvoyer nos lecteurs aux gravures et aux originaux, en constatant seulement que l'Héliodore battu de verges est peut-être, comme composition et comme exécution, le chef-d'œuvre de Raphaël.

Maintenant, passons, pour suivre l'artiste dans son travail, passons, dis-je, au dedans et au dehors, des Stanze aux Loggie.

Bramante était mort : ce second père de Raphaël, auquel Raphaël devait autant qu'à son véritable père Jean Sanzio, Léon X, qui ne sachant plus de quels honneurs accabler Raphaël pour le fixer à sa cour, Léon X, qui

devait en arriver à lui offrir enfin le chapeau de cardinal, Léon X venait de nommer Raphaël son architecte.

Il s'agissait d'abord, dans ce nouvel emploi, de continuer la cour du Vatican dont Bramante avait planté les fondations. Raphaël la porta à trois étages de galeries faisant saillie au dehors : ces saillies, ouvertes en portiques, furent exécutées sur le modèle en bois qu'en fit Sanzio lui-même.

Raphaël avait d'avance, lorsqu'il fit le modèle, son plan arrêté. Il voulait essayer d'un nouveau genre d'ornement ; il voulait, pour qu'aucune branche de l'art ne lui échappât, faire de la décoration antique.

Au reste, l'idée ne venait pas entièrement de lui. Un certain Morto da Feltro, fouilleur acharné, cité par Vasari, avait déjà, à force de remuer la terre, défoncé quelques tombeaux, dans lesquels s'étaient conservés certains ornements, qu'il avait appelés *grottesche* — de la localité dans laquelle il les avait rencontrés : *grotte*. — Raphaël avait déjà pu

apprécier, d'après les travaux de Morto da Feltro, tout l'avantage qu'un homme pouvait tirer de cette imitation de l'antique, lorsque la nouvelle lui arriva qu'on venait de découvrir les Thermes de Titus.

Raphaël n'était pas homme à attendre que les renseignements lui vinssent par un autre que par lui-même : il descendit un des premiers, un flambeau à la main, dans ces longues salles souterraines, qui, conservées par leur ensevelissement même, avaient gardé toute la fraîcheur de leur coloris. Il comprit à l'instant même tout le parti que lui offrait ce genre d'ornementation, inconnu jusqu'alors, et il rêva ses *Loggie*.

C'était l'époque de féerie où tout rêve pouvait passer à l'état de réalité. Le plan des Loggie fut fait : les galeries furent construites, et les parois, préparées et couvertes de l'enduit approprié à la fresque, ne tardèrent pas à offrir leurs grands portiques aux pinceaux du maître.

Raphaël avait juste sous la main l'homme

quel lui fallait pour l'exécution de ce gracieux travail. Cet homme, c'était un de ses élèves chéris, nommé Jean d'Udine; c'était encore un de ces hommes chez lesquels le charme du talent répond à la sonorité du nom. Jean d'Udine exécutait d'ordinaire, dans les tableaux de Raphaël, les fleurs, les fruits et les accessoires; c'était lui qui avait fait les instruments du tableau de Sainte Cécile. Il descendit avec lui dans les Thermes, il lui dévoila tout son plan; puis il l'invita à rechercher, à l'aide de la chimie, les éléments qui composaient le stuc à l'aide duquel les anciens moulaient les ornements et les figures en bas-relief. A cette époque, tout peintre était chimiste. Jean d'Udine se mit à l'œuvre et vint, au bout de quelques jours, annoncer à Raphaël qu'il avait trouvé le procédé qu'il cherchait.

Raphaël avait déjà fait une partie de ses dessins.

On peut examiner l'ensemble de ce magnifique travail dans l'ouvrage de Volpato, dont les belles gravures embrassent l'universalité des Loges. On y verra le même grand pein-

tre, le même grand poète, le même grand penseur que dans les œuvres qui passent pour des œuvres bien autrement importantes.

Et c'est ici que le vulgaire se trompe étrangement. La foule, qui n'assiste pas à la genèse de la pensée, croit toujours, lorsqu'un grand producteur l'éblouit par de nombreuses productions, que ce qu'elle appelle les choses supérieures se fait lentement, et que ce qu'elle appelle les choses inférieures se fait vite. Rien ne se fait vite, rien ne se fait lentement : chaque chose prend sa place dans la vie, son temps dans l'éternité. Dieu a mis le même soin au ciron qu'à l'éléphant.

Vers ce même temps, comme nous l'avons dit, c'est-à-dire en 1513, Raphaël avait exécuté son tableau de Sainte Cécile, dont Jean d'Udine avait fait les instruments : ce tableau était destiné à la chapelle San Giovani in Monte à Bologne. Il l'adressa à son vieil ami Francia, en le priant d'en surveiller le débarquement, et, si quelque accident lui était arrivé, de le réparer à l'aide de son pinceau paternel.

C'est ici l'occasion de réparer une grave erreur de Vasari.

Francia et Sanzio étaient liés d'une vieille amitié. Lorsqu'ils s'étaient connus, leur manière était à peu près la même. Tous deux suivaient scrupuleusement les traditions de l'art idéaliste que Francia devait, comme Pérugin, honorer jusqu'à la fin de sa vie, tandis que Raphaël, génie impressionnable s'il en fut, conquérant éternel de tout ce qu'il trouvait beau, devait, dans sa triple manière, embrasser toutes les formes de l'art, explorer tout le champ du beau. Bref, Raphaël, comme un pont hardi jeté sur un abîme de dix-huit siècles, était l'homme qui devait réunir le siècle de Périclès au siècle de Léon X.

Veut-on voir à quel degré d'amitié en était venu le chef de l'école bolonaise avec celui qui devait être le chef de l'école romaine? voici la traduction littérale d'une lettre de Raphaël à Francia :

« *Maître Francesco, mon très-cher,*

» Je reçois à ce moment votre portrait par-

faitement conditionné et sans accident aucun, qui m'est remis par Bazzoto. Je vous en remercie mille fois. Il est admirable et si vivant, que parfois je me trompe et crois, en le voyant, que c'est vous-même que je vois, et qu'il va me parler. De mon côté, je vous supplie de compatir à ma situation et de me pardonner la lenteur que je mets à m'acquitter de ma promesse. J'ai de si graves et de si sérieuses occupations, que je n'ai pu, selon que je m'y étais engagé envers vous, finir mon portrait de ma propre main. J'aurais pu vous l'envoyer fait par quelqu'un de mes élèves et retouché par moi, mais cela ne me convient pas; ce serait d'ailleurs faire connaître que mon portrait ne peut égaler le vôtre. Ainsi donc, encore une fois, ayez par grâce pitié de votre pauvre Raphaël. Vous savez ce que c'est que de n'avoir pas une heure de liberté à soi, n'est-ce pas! et d'être soumis à un maître. Je vous envoie néanmoins par le même messager qui, dans six jours, part pour vous rejoindre, un autre dessin : c'est celui de la Nativité, fort différent, comme vous le verrez, de l'exécution, et que vous vous êtes tant plu à louer,

comme vous faites toujours au reste et d'une façon si gracieuse, quand les choses viennent de moi, que je me sens rougir d'être si fort vanté. Je vous envoie donc, comme je vous le dis, cette bagatelle qui vous fera plaisir, je le sais, et que je vous prie de recevoir comme un signe d'obéissance et d'amitié. Si, en échange, je recevais votre Judith, je la rangerais, je vous le jure, au nombre des choses qui me sont les plus chères et les plus précieuses.

» Monseigneur le dataire attend avec une grande anxiété sa petite, et le cardinal Riario sa grande Madone, comme vous l'entendrez vous-même de la bouche de Bazzoto. Quant à moi je les admirerai, soyez-en sûr, avec ce goût et ce plaisir avec lequel j'ai toujours vu ce qui venait de vous, ne connaissant rien de plus beau, de plus religieux et de mieux fait que ce que vous faites. Et maintenant ayez bon courage, enveloppez-vous de votre prudence accoutumée, et soyez certain que je sens vos afflictions comme si elles étaient miennes. Aimez-moi toujours comme je vous aime, du fond du cœur.

» Toujours votre obligé, quand je pourrai vous être bon à quelque chose.

» Votre RAPHAEL SANZIO. »

» Rome, 5 septembre 1508. »

Voilà donc, comme nous l'avons dit, le degré d'amitié où en étaient Raphaël et Francia, lorsque le premier envoya au second sa Sainte Cécile, en le priant de la déballer et de la retoucher si besoin était.

Maintenant laissons parler Vasari.

« Le Francia désirait vivement connaître les divines peintures de Raphaël, dont il avait tant et si souvent entendu parler; mais, déjà vieux et fatigué, Francia ne pouvait quitter sa chère Bologne; or il arriva sur ces entrefaites que Raphaël fit à Rome, pour Laurent Pucci, cardinal de *Santi Quattro*, un tableau de Sainte Cécile, qui était destiné à orner, à Saint-Jean-du-Mont, la chapelle où se trouve la sépulture de la bienheureuse Hélène *dall'*-

Olio; ce tableau terminé, Raphaël l'enferma dans une caisse et l'envoya à Francia, qui, comme son ami, devait se charger de le placer sur l'autel, avec l'ornement qu'il avait arrangé; Francia fut enchanté de cette occasion qui lui permettait enfin de juger, chose qu'il désirait depuis long-temps, un ouvrage capital de Raphaël, et ayant ouvert la lettre par laquelle son jeune ami le priait de retoucher les avaries que pourrait avoir subies le tableau, et même d'y faire les corrections qu'il jugerait nécessaires, il fit, dans le meilleur jour qu'il put trouver, tirer le tableau de la caisse; mais à la vue de cette merveille il fut saisi d'une si grande stupeur que, reconnaissant l'erreur et la présomption qui jusque-là lui avaient fait croire qu'il était un maître, il se sentit frappé d'une telle douleur qu'il en mourut en peu de temps. »

Ainsi, au dire de Vasari, Francia serait mort d'envie.

Ainsi voici les deux peintres idéalistes par excellence, le Pérugin et Francia, qui, grâce à Vasari, meurent l'un avec la réputation

d'un athée, et l'autre avec celle d'un envieux; nous avons déjà relevé l'erreur de Vasari à l'égard du Pérugin, réhabilitons à son tour la mémoire de Francia.

Ce ne sera pas long, et quelques lignes suffiront; Francia ne mourut pas en 1518, comme le dit Vasari, mais le 7 avril 1533, comme le constate Lanzi; ainsi non-seulement il survécut dix-neuf ans à la Sainte Cécile, mais encore treize ans à Raphaël lui-même; l'envie était de bonne composition dans le cœur de Francia, puisqu'elle mettait dix-neuf ans à tuer un homme, qui d'ailleurs mourait à quatre-vingt-trois ans, âge auquel on peut mourir sans supposer qu'on a été tué par un sentiment quelconque.

Assez sur ce conte ridicule, et revenons à Raphaël.

Au milieu de tous ses grands travaux Sanzio, qui comprenait qu'une des premières conditions du génie est la production, Sanzio, disons-nous, exécutait ces mille dessins que reproduisait le burin de Marc-Antoine, et

qui sont, si on peut le dire, les mémoires de sa pensée ; essayer de les énumérer serait chose inutile, tous les musées de l'Europe en comptent un nombre plus ou moins grand, et beaucoup de cabinets particuliers possèdent des originaux incontestables ; sans doute chacune de ces compositions était le germe de quelque tableau à venir, et quelques-uns, ceux surtout qui étaient destinés à être reproduits par le burin de Marc-Antoine, offrent une telle perfection et un tel fini qu'ils sont eux-mêmes de petits tableaux.

La seconde salle était terminée, Raphaël attaqua la troisième, qu'on appelait la tour Borgia ; mais dans celle-ci, il faut le dire, il fit peu de chose de sa propre main, ayant hâte, sans doute, d'arriver à la quatrième ; les fresques qu'on y trouve et qui indiquent cependant que la main du maître a passé par là, sont la Victoire de saint Léon sur les Sarrasins, la Justification du pape Léon III, et le Couronnement de Charlemagne.

La quatrième renferme ce fameux Incendie du Bourg, objet des éternelles controverses

des admirateurs de Raphaël, et des fanatiques de Michel-Ange.

Nous laisserons de côté les discussions toujours fort ennuyeuses sur un pareil sujet, et nous nous contenterons de rapporter sur ce tableau l'opinion de l'Albane, juge qui en valait bien un autre.

L'incendio di Borgo, spettacolo spaventoso e tutto pieno di concetto, espresso con tanta chiarezza che muove a compassione; dirò soltanto d'uno ammirabile e compassionevole, in vedere quella donna che per suo scampo appena ha potuto salvare quelle due creature e quei panni, in atto di dolore di aver lasciato le altre sostanze in preda alle fiamme, quella cuffia di uno dei suoi putti significa che erano in letto agiati sulle piume, e che l'aer freddo lo fa andar ristretto. Ma gli incendi non possono mai esser grandi se non vi soffia il vento. Similmente quella beltissima giovane, ch'ajuta alzando il vaso dell'acqua, anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la bellezza di sua persona.

Cette quatrième et dernière salle fut terminée en 1517.

Raphaël était arrivé au plus haut degré de gloire auquel pût parvenir un artiste; chaque jour il recevait des lettres de quelque prince d'Italie ou de quelque roi d'Europe qui lui demandait en suppliant quelques traits de son crayon, quelques touches de son pinceau : il avait cent artistes qui voyageaient à ses frais en Italie ou en Grèce pour lui rapporter des fragments d'antiquités; quand il sortait, c'était, comme nous l'avons dit, entouré d'une armée d'élèves et d'admirateurs, et quand on le voyait passer les femmes disaient : Qu'il est beau ! les hommes disaient : Qu'il est grand !

Le cardinal de Sainte-Bibiane, heureux et fier de s'allier à lui, lui offrit la main de sa nièce, Marie Bibiane, une des plus belles filles de Rome.

Le pape Léon X, ne sachant comment le récompenser, lui offrit le premier chapeau de cardinal qui viendrait à vaquer.

Raphaël, ayant à choisir entre le mariage et le cardinalat, demanda trois ans pour se décider.

Pendant ce temps Marie Bibiane, qui l'aimait, mourut de douleur.

Raphaël ne voulait pas se marier, Raphaël ne voulait pas être cardinal, il voulait vivre avec la *Fornarina*.

Il aimait cette femme avec passion.

Aussi ne pouvait-il suffire à ses travaux et à ses amours; la Farnésine, commencée en 1511, avait été abandonnée et reprise à plusieurs fois; sur les instances d'Augustin Chigi, Raphaël se remit à la besogne, mais cette besogne était interrompue par de fréquentes absences; Augustin Chigi fit suivre Raphaël et il apprit que le beau peintre se rendait souvent jusqu'à trois ou quatre fois par jour chez la Fornarine; le lendemain la Fornarine était installée au palais Chigi en reine et maîtresse, et faisait les honneurs de la Farnésine à son amant.

C'est une ravissante chose au reste que cette Farnésine, je ne sais rien de plus gracieux que ce poème en peinture, représentant les aventures de l'Amour et de Psyché;

en tenter la description serait chose inutile : d'ailleurs ceux qui n'ont pas vu l'original peuvent consulter, pour les dessins, les gravures de Marc-Antoine ; pour les peintures, les gravures de Dorigny.

Maintenant que dirons-nous de plus de Raphaël, quelle formule élogieuse emploierons-nous pour parler de l'auteur des trente ou quarante Sainte-Famille éparpillées par le monde, et parmi lesquelles vingt ou vingt-cinq sont des chefs-d'œuvre ? Que dirons-nous de l'auteur des Salles, des Sibylles, des Prophètes, de la Farnésine, du Saint Michel, des portraits de Jules II et de Léon X, et de vingt autres portraits dans lesquels il dépasse le Titien lui-même ?

Nous parlerons du *Spasimo* et de la Transfiguration.

Le *Spasimo*, ou le Portement de croix, fut exécuté pour le monastère de Palerme Sainte-Marie *dello Spasimo*, et exécuté de la main de Raphaël.

Aussi ce tableau est-il, selon plusieurs ex-

cellents juges, le chef-d'œuvre de cet homme qui a fait tant de chefs-d'œuvre.

Ce fut une singulière histoire que celle de ce tableau, et il me semble parfois que les grandes choses doivent avoir leurs infortunes comme les grands hommes.

Le bâtiment qui portait le tableau en Sicile fut assailli par la tempête et poussé contre un écueil; brisé du choc, le bâtiment s'ouvrit, et tout s'abîma, hommes et marchandises; une seule caisse surnagea, et fut portée par le vent et par les flots sur la côte de Gênes: là des pêcheurs l'aperçurent, la recueillirent et la tirèrent sur le rivage; la caisse ouverte, on trouva le miraculeux tableau sans une tache, sans une avarie, et aussi sain et sauf, dit Vasari, que si les vents et les flots avaient compris que ce serait un crime trop grand que de souiller un pareil chef-d'œuvre.

Le bruit de cet événement se répandit jusqu'à Palerme; et les religieuses reclamèrent leur tableau, qu'elles croyaient perdu. Mais on ne rend pas facilement un tableau

comme le *Spasimo* : aussi la réclamation souffrit-elle de grandes difficultés, et ne fallut-il rien moins que l'influence de Léon X pour forcer la république génoise à lâcher le chef-d'œuvre qu'elle tenait; ce qu'elle fit cependant, mais, à ce qu'on assure, contre un riche dédommagement. Pourtant les pauvres religieuses ne devaient pas posséder long-temps leur trésor ; Philippe IV, l'ayant vu dans un voyage qu'il fit en Sicile, l'enleva secrètement et l'envoya en Espagne : le monastère du *Spasimo* jeta les grands cris, mais Philippe IV calma ses plaintes par une rente de 1,000 piastres. Transporté en 1810 à Paris, il fut remis sur toile en 1816 et, réclamé par l'Espagne, il se trouve aujourd'hui dans la Galerie Royale de Madrid.

Parmi tous les jugements portés sur cet admirable ouvrage nous citerons celui de Mengs,

« Comment pourrais-je parler assez dignement de l'admirable tableau connu sous le nom *dello Spasimo di Sicilia !* Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome, pour être

placé ensuite dans l'église de Notre-Dame *della Spasimo*; cet ouvrage, comme le dit Vasari, se trouva englouti dans la mer, mais il fut retrouvé sans avoir souffert aucun dommage. De tout temps le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connaisseurs, et Augustin de Venise en a donné la gravure sans rendre néanmoins la beauté de l'original.

» Il me semble incontestable que la partie la plus noble de la peinture n'est pas celle qui flatte seulement la vue, car c'est par ce mérite que les productions de l'art plaisent aux hommes les plus ignorants, mais que les parties les plus estimables sont celles qui satisfont l'esprit, et qui obtiennent le suffrage des personnes qui exercent leurs facultés intellectuelles; si cela est, comme j'en suis persuadé, Raphaël doit être tenu pour le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages sont venus jusqu'à nous: l'invention et la disposition de ses tableaux nous font apercevoir au premier coup d'œil ce qu'il a voulu présenter à l'esprit de ceux qui devaient les voir;

voilà pourquoi ses sujets, tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur sujet; c'est en quoi consiste la véritable magie de l'art par laquelle il émeut notre âme, et prend un si grand empire sur elle, ainsi que la poésie et l'éloquence.

» D'ailleurs on voit distinctement dans toutes ses figures un demi-chemin d'action, c'est-à-dire qu'on aperçoit ce qu'elles faisaient avant le mouvement dans lequel elles se trouvent, et qu'on prévoit exactement, pour ainsi dire, ce qu'elles doivent faire ensuite, de sorte qu'elles ne représentent jamais de mouvement tout à fait achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie, qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention; en effet, lorsqu'on examine dans le tableau *dello Spasimo di Sicilia* toutes les parties dont nous venons de parler, on se convainc facilement que si Raphaël n'avait pas toujours été si grand dans ses productions, on pourrait dire que celle-ci est unique par sa beauté admirable.

» Vous n'ignorez pas que le sujet de ce tableau est pris de l'Écriture sainte au moment où Jésus-Christ porte la croix au Calvaire, et que, les saintes femmes fondant en larmes, il leur dit d'un ton prophétique de ne point pleurer sur lui, mais sur leurs propres fils, en leur prédisant la ruine prochaine de Jérusalem : Raphaël, pour faire mieux comprendre cette idée, fait apercevoir dans le lointain le Calvaire, vers lequel on monte par un chemin sinueux qui prend à la droite de la porte de la ville, il a représenté le Sauveur au moment où pour la première fois il tombe à ce détour vers lequel un officier de justice le tire avec la corde dont il le tient lié.

» Il est à croire que, comme ce tableau a été fait pour l'église de Notre-Dame des Douleurs, les chefs de cette église ont voulu que le peintre y introduisît la Vierge ; il se peut néanmoins que cette idée soit de l'artiste même ; quoi qu'il en soit, Raphaël a trouvé l'art de rendre tous les sujets qu'il a traités de la manière la plus noble, la plus convenable et la plus expressive.

» Comme Raphaël avait à placer dans ce tableau la mère d'une personne conduite au supplice, et injustement maltraitée, il lui a donné le caractère d'une mère malheureuse et respectable qui, pour obtenir quelque soulagement pour son fils, se voit réduite à la cruelle nécessité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui ; dans cette situation il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers son fils, à qui elle ne peut donner aucun secours, mais dans l'attitude d'une vraie suppliante faisant entendre que le Christ, qui est tombé par terre, a besoin de la compassion de celui qui le traite si inhumainement ; à cette humble expression de la Vierge Raphaël a donné un air de noblesse et de majesté, en représentant autour d'elle la Madeleine, saint Jean, et les autres Marie qui accompagnent la mère de Dieu, et qui lui prêtent du secours en la soutenant sous les bras.

» Ces personnages paraissent tous plongés dans de tristes réflexions sur les souffrances du Christ, et principalement la Madeleine

qui semble parler au Sauveur; saint Jean donne du secours à la Vierge; Jésus-Christ est tombé à terre, mais sans faire paraître aucune faiblesse, ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le représente l'Écriture; et son visage, outre qu'il est dans ce tableau d'une beauté et d'une excellence, pour ainsi dire, inexprimable, semble animé d'un esprit prophétique qui répond parfaitement au sujet, non-seulement par rapport à la personne représentée, qui est toujours Dieu, quoique souffrant, mais par rapport à Raphaël, qui n'a jamais donné de caractère bas à tout ce qui est susceptible de noblesse. L'attitude de toute la figure est très-belle, noble et animée; le bras gauche, qui avec une très-belle main porte sur une pierre, est tout à fait étendu : cependant les plis de la large manche font apercevoir un demi chemin d'action, car ils semblent se tenir encore en l'air et n'avoir pas fini leur chute, suivant la tendance que doit leur donner le poids spécifique de l'étoffe; de la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix sous laquelle il succombe, et semble vouloir em-

pêcher qu'on ne le lui ôte, en cherchant à la soulever lui-même, idée sublime, digne du grand génie de Raphaël qui, par ce mouvement simple et qui peut-être paraîtra indifférent à bien des yeux, nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde souffrait parce qu'il voulait bien souffrir.

« La variété de caractères qu'il a su donner aux officiers de justice n'est pas moins digne d'admiration, en faisant remarquer que parmi les hommes méchants il y en a de plus pervers les uns que les autres : la figure qu'on voit par le dos et qui tire le Christ avec la corde, ne paraît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du supplice ; l'autre personnage, qui, en quelque sorte, semble soutenir la croix, paraît ému d'une espèce de compassion, qui le porte à soulager le Sauveur ; près de lui est un soldat qui, en poussant la croix sur l'épaule du Christ, exprime la plus grande iniquité en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur, qui succombe déjà sous le fardeau de la croix.

« Plusieurs artistes, que le commun des amateurs et les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'invention, ont absolument ignoré les détails heureux que possédait le grand Raphaël, car on voit qu'ils ont confondu à chaque instant l'invention avec la composition; l'invention est la vraie poétique d'un tableau déjà conçu dans l'esprit du peintre, qui se la représente comme s'il avait effectivement vu, ou comme s'il avait encore devant les yeux le sujet que son imagination, ou sa verve, se propose de rendre. »

Voilà ce que dit Mengs, peintre médiocre, mais excellent critique, de ce chef-d'œuvre qu'on appelle *lo Spasimo*.

Ce fut vers ce temps que Raphaël, ainsi que nous l'avons dit, nommé successeur de Bramante comme architecte de la cour pontificale, fit le plan de Saint-Pierre. Citons encore une lettre de Raphaël, qui prouve à quel point ce grand génie doutait de lui-même dans l'accomplissement de la nouvelle œuvre qu'il allait entreprendre. Cette lettre

est adressée à Baldassar Castiglione. Nous la traduisons littéralement.

Seigneur comte,

J'ai fait, selon votre désir, les dessins que vous m'avez demandés, et ils ont satisfait tous deux à qui je les ai montrés, si tous ceux à qui je les ai montrés ne sont point des flatteurs, mais ils ne me suffisent pas à moi-même, car je crains qu'ils ne vous suffisent pas. Que votre seigneurie en choisisse donc quelqu'un, s'il y en a quelqu'un qui soit digne de son choix. Notre Saint-Père, en m'honorant, m'a chargé les épaules d'un lourd fardeau, je veux parler de la construction de Saint-Pierre; j'espère bien cependant ne point succomber sous lui, d'autant plus que le modèle que j'en ai fait plaît à Sa Sainteté et fut loué par beaucoup de grands esprits; mais je m'élance d'un vol plus élevé, je voudrais trouver les belles formes des édifices antiques. Je ne sais si mon vol sera celui d'Icare. Vitruve me donne de grandes lumiè-

ren, mais cependant point autant que je sens qu'il m'en faudrait.

» Je me trouverais un grand maître, si je pensais de la Galatée la moitié du bien que vous m'en dites; mais dans les paroles de votre seigneurie, je reconnais l'amour qu'elle me porte. Pour peindre une belle femme, il faut en voir de plus belles qu'elle encore; mais malheureusement il y a peu de belles femmes et de bons juges, et je suis forcé de me servir de ces vaines fantaisies qui me viennent à l'esprit. Cette fantaisie-là me dit quelque chose, je n'en sais rien, mais je m'étudie et me plais à la voir.

» Votre bien obéissant,

» Barnaby Sannazar.

» Malheureusement le modèle dont parle Sannazar est perdu. Il n'est resté qu'un seul dessin du plan de l'édifice.

historien de Raphaël, M. Quatremère de Quincy :

« Ce plan est sans contredit le plus beau qu'on ait imaginé et produit, selon le système des églises modernes. On sait que Bramante, dans sa conception première, s'était inspiré pour les nefs de la disposition des grands arcs de l'édifice antique appelé vulgairement le Temple de la Paix, et de la construction comme de la forme du Panthéon. Pour la réunion des quatre nefs, obligé de remplacer la vieille basilique de Saint-Pierre, dont les nefs à colonnes étaient surmontées d'un plafond en bois, par une immense construction en voûte, il lui fallut substituer des pieds-droits aux colonnes et de vastes arcades au système des plates-bandes.

« Ce genre admis, Raphaël n'avait plus à délibérer sur le choix ; et il faut convenir qu'on n'a jamais tracé un plan plus simple, plus grandiose, mieux dégagé, et d'une plus parfaite harmonie. La disposition de ce qu'on appelle une croix latine est elle-même une

tradition des anciennes basiliques. Qui voudra examiner chaque détail de ce plan verra qu'il n'y a aucune forme des parties circulaires, soit de l'apside, soit des deux croisillons, qui ne soit une imitation de l'intérieur du Panthéon ou de quelque autre monument antique.

» Ce n'est pas ici le lieu d'examiner quelles furent les raisons qui, dans la suite, firent renforcer et, par conséquent, augmenter de volume les supports de la coupole; ce qui obligea d'en faire autant à la masse des pieds-droits de la nef. Si l'on considère en elle-même la disposition de l'ensemble arrêté par Raphaël, et, en admettant que les masses de son plan aient été alors dans un juste rapport avec l'élévation qui devait leur correspondre, mais qui nous est inconnue, on est forcé d'accorder que cette disposition, très-supérieure à celle d'aujourd'hui, fera toujours regretter l'abandon du premier projet. »

Mais deux palais restent debout élevés par Raphaël; et ces deux palais, Florence, la ville

des merveilles, sous ce rapport, les met au nombre de ses plus beaux. L'un est le palais degli Ugucciori, situé sur la place du Grand-Duc; l'autre est le palais Pandolfini, situé dans la rue San Gallo. Quant à celui que Raphaël habitait lui-même *in Borgo Nuovo*, on ne sait point s'il avait été bâti sur ses dessins ou sur ceux de Bramante. Il en est de même de la *Villa Madama*, qu'on ne sait avec certitude à qui attribuer, de Jules Romain ou de Raphaël. Nous ne parlons pas de la chapelle d'Augustin Chigi, qui est contestée, ni de la statue de Jonas, qui n'est point authentique; cependant les traditions veulent que ces deux œuvres d'art soient de Raphaël. Nous avons dit comment Raphaël avait été nommé architecte de la cour de Rome: voici maintenant un bref, en date du mois d'août 1516, qui lui confère la surintendance générale de tous les restes d'antiquités dignes d'être conservés. Nous traduisons textuellement:

« Comme il est d'une haute importance, pour la prompte élévation du temple du prince des Apôtres, d'avoir abondamment des mar-

bres et des pierres, attendu qu'il en faut une grande quantité, et que, plutôt que de les faire venir de dehors, sachant que les ruines de Rome en fournissent en abondance, que de tous côté on déterre des marbres de toute sorte, et que chacun à Rome ou dans les environs se met à fouiller la terre, vous, directeur de ce monument, je vous constitue président de tous les marbres et de toutes les pierres qui se découvriront désormais à Rome ou dans les environs, dans un circuit de six milles, afin que vous les achetiez, quand ils pourront convenir à la fabrique de votre bâtiment; c'est pourquoi je recommande à toute personne de quelque état et rang qu'elle soit, noble ou non, qu'elle vous donne d'abord, à vous, notre surintendant en cette partie, connaissance de tout marbre, de quelque genre qu'il soit, qui sera découvert dans l'étendue du cercle par moi désigné. Voulant que quiconque y manquera soit puni par vous d'une amende de cent à trois cents écus d'or.

Comme en outre il m'est revenu que les

marbriers, taillent inconsidérément, pour s'en servir, les marbres antiques, sur lesquels sont gravés des inscriptions qui souvent rappellent quelque beau fait ou quelque grande action, inscriptions qui mériteraient d'être conservées pour le progrès de la littérature et l'élégance de la langue latine, et qu'en taillant ainsi ils anéantissent ces inscriptions, je commande à tous ceux qui exercent la profession de marbrier, à Rome, qu'ils aient à ne tailler aucune pierre sans votre ordre ou votre permission, et, faute par eux de se conformer à cette recommandation, ils seront soumis à l'amende que j'ai déjà indiquée ci-dessus.

» Rome, 27 d'août, 3e année de notre pontificat. »

Ce fut alors surtout que la réputation de Raphaël devint populaire, car on le vit parcourir les rues de Rome, mesurant ses anciennes limites, étudiant ses antiques ruines, rétablissant l'ensemble par les détails, et, archéologue improvisé, rebâtissant la ville des empereurs.

Toute le monde connaît le magnifique rapport que fit Raphaël sur la mission dont il était chargé ; longtemps on l'a attribué à Balthasar Castiglione ; mais une phrase l'a restitué à son véritable auteur.

« Hélas ! dit-il, combien de beaux et précieux monuments ai-je vu détruire depuis onze ans que je suis à Rome ! »

En effet, Raphaël était à Rome depuis 1508, et, selon toute probabilité, le rapport que nous citons fut présenté au pape en 1519.

En même temps qu'il visitait Rome ainsi, Raphaël faisait les cartons pour les tapisseries du Vatican ; et comme s'il eût eu du loisir à mettre dans des essais, il peignait à l'huile, à titre d'expérience, les deux figures de la Justice et de la Douceur.

Puis, que faisait-il donc encore ? Le tableau de la Transfiguration !

A ce mot seul on voit qu'approche la fin de cette belle existence, et l'on se sent pris d'une

douce tristesse pour le jeune homme qui va mourir à l'âge où mourut Virgile, dont il comprenait si bien la poésie, et qui eût si bien compris ses tableaux.

Tout le monde connaît la Transfiguration : bonnes ou mauvaises, les gravures qui la représentent se rencontrent à chaque pas. Nous ne nous appesantirons donc point sur sa valeur, c'est la composition qui dispute au Spasimo la palme des trois mille tableaux de Raphaël.

Or, comme si Dieu eût marqué pour terme au génie de l'homme le moment où ce génie va toucher à sa perfection, comme la Transfiguration était la plus belle chose qu'eût faite Raphaël, il mourut en achevant la Transfiguration.

Puis encore, comme s'il eût fallu à ce beau jeune homme, tout resplendissant de gloire, de bonheur et d'amour, une mort en harmonie avec sa royale et bienheureuse existence, il rentra un soir fatigué de plaisir, haletant de

volupté, pencha sa belle tête sur son épaule, comme fait un cygne qui s'endort, et mourut épuisé de plaisir et de sang.

Voilà du moins le récit qui a prévalu. Pourquoi? C'est que cette fin couronnait admirablement sa vie.

Vainement a-t-on voulu combattre cette tradition, tout attaquable qu'elle est peut-être; aujourd'hui cette tradition est passée à l'état de vérité historique.

Un vieil écrit, retrouvé par un de ces infatigables fouilleurs que possède seule l'Italie, a cependant tenté avec quelque droit, il faut le dire, de porter atteinte à cette version. Voici le texte de cet autre renseignement mortuaire qui fut donné à M. François Cancellieri par le cardinal Antonielli :

« Raffaello Sanzio era d'indole nobilissima e delicata; la vita sua si appigliava ad uno stame tenuissimo, in quanto al corpo, perchè era tutto spirito, oltre che le forze fisiche gli

si erano di molto menomate, e che fanno maraviglia essersi potuto sostenere in sì breve età. Ora trovandosi assai debile e standosi un dì nella Farnesina, ebbe ordine che di presente si recasse à corte. Perchè datosi à correre, per non ritardare, giunse in un fiato al Vaticano, tutto trefelato e sudante : et ivi stando si in vaste sale, e raggionando a lungo sulla fabrica di San Pietro, gli si raffredò il sudore sulla persona, e fu compreso tosto da un male improviso. Ha onde ito à casa fu soppragiunto da una specie di perniciosa che lo trasse sventuratamente alla tomba. »

Mais, en ceci comme en toute chose, on ne crut point ce qui était; on crut ce qui devait être.

Raphaël sentit venir la mort, tout juste à temps pour la regarder venir en souriant : chrétien, au moment d'aller rendre compte à Dieu de cette splendide existence que Dieu lui avait donnée il éloigna de lui à ses derniers moments celle qui les avait hâtés ; mais, honnête homme en même temps, il lui laissa un

souvenir qui fut pour elle une fortune; plus, cette grande immortalité qui s'attache aux maîtresses des hommes supérieurs, et qui a fait de Béatrix, de Laure et de la Fiametta des femmes élues parmi les femmes.

Sa fortune était immense. Déjà en 1514, c'est-à-dire six ans auparavant, il écrivait à son oncle, qu'outre le bien personnel qu'il avait à Rome et qui montait à trois mille ducats d'or, il avait, en qualité d'architecte de la cour de Rome, cinquante écus d'or par an; de plus, une pension de trois cents ducats d'or que lui faisait Sa Sainteté, et cela sans compter les prix presque insensés auxquels, de son vivant, avaient monté ses tableaux, que les rois et les princes seuls pouvaient acheter. Mais avec tout cela, toujours bon et humble, il était resté le pauvre Sanzio, fils d'un pauvre peintre d'Urbin; et il écrivait à cet oncle, qu'il regardait comme son second père : « Si bien, comme vous le voyez, que je suis riche, que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents et à notre patrie; mais qu'au milieu de cette richesse inattendue je vous porte

toujours dans le milieu de mon cœur, et que lorsque je vous entends nommer, il me semble entendre nommer mon père. »

Raphaël partagea cette fortune entre deux de ses élèves qui avaient déjà partagé une partie de sa gloire ; ces deux hommes étaient François Renni, qui avait toute sa confiance, et Jules Romain, qui avait toute son amitié. Son exécuteur testamentaire fut monsignor Balthasar di Vescia, secrétaire de la daterie du pape. Le premier soin de cet exécuteur testamentaire devait être « de prendre sur ses biens de quoi restaurer dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Rotonde une des chapelles à niche ou tabernacle qui en ornent la circonférence, et d'assigner à la fondation de cet autel une rente annuelle dont fut grevée une de ses maisons, qu'on voit encore à Rome, rue *degli Coronari*, et sur laquelle on lit une inscription qui fait mention de ce legs (1). »

Puis, ce testament fait, Raphaël mourut à l'âge de 37 ans, le 7 avril 1520, léguant son âme à Dieu et son nom à la postérité.

(1) Quatremère de Quincy.

Il est impossible de se faire une idée de l'effet que produisit à Rome cette mort prématurée. Il semblait que ce doux génie était l'ange chargé par le Seigneur de poursuivre la résurrection de la vie éternelle. En le perdant, chacun crut perdre un ami, et lorsqu'il ferma les yeux, dit un contemporain, la peinture se crut aveugle. — *E quando gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase.*

Raphaël fut exposé, comme c'était l'habitude du temps, au-dessous de l'échafaud qui soutenait le tableau de la Transfiguration inachevé en quelques parties, et Rome tout entière vint saluer mort le demi-dieu qu'elle avait tant de fois adoré vivant.

Lorsqu'on annonça cette mort à Léon X, il resta long-temps abattu et comme frappé de torpeur; puis il secoua la tête, comme pour dire qu'il perdait le plus beau diamant de sa tiare; et d'abondantes larmes coulèrent sur ses joues.

Le corps fut, selon le désir de Raphaël, porté au Panthéon et déposé dans la chapelle à laquelle il avait laissé une dot; puis le pape fit placer sur son tombeau cette double épitaphe :

D. O. M.

Raphaeli Sanctio Joan. F. urbinati
Pictori eminentiss. veterumque æmulo
Cujus spirantes prope imagines si
Contemplere naturæ atque artis fœdus facile inspexeris
Julii II et Leonis X pont. max. picturæ
Et architect. operibus gloriam auxit.
Vixit A. XXXVII integer integros
Quo die natus est Deo esse desiit
VIII id. april. MDXX.
Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Vis-à-vis ce tombeau était celui de Marie Bibiena, cette belle jeune fille qui lui avait été fiancée, qui mourut de douleur de ne point être sa femme.

Par une tradition étrange qui s'était conservée sans fondement, mais qui enfin s'était conservée, les académiciens de Saint-Luc,

sans pouvoir dire comment, il est vrai, possédaient, disaient-ils, le crâne de Raphaël.

Lorsque le fameux docteur Gall alla à Rome, on lui montrait ce crâne, en lui demandant ce qu'il en pensait, mais sans lui dire à qui il avait appartenu. Gall l'examina, et, le rejetant dédaigneusement, répondit que c'était la tête d'un crétin.

Grande rumeur, comme on le comprend, parmi les académiciens de Saint-Luc. Grande stupéfaction parmi les admirateurs de Gall, lorsqu'ils virent dans quelle erreur le chef de l'école venait de tomber.

Gall soutint toujours que cette tête ne pouvait être celle de Raphaël.

De son côté, la congrégation des Virtuosi du Panthéon réclamait cette tête comme étant celle de son fondateur.

Le débat prenait une gravité qui amena la nécessité de s'assurer si cette tête était bien celle de Raphaël. Les parties intéressées ob-

tinrent donc de Sa Sainteté la permission de faire ouvrir son tombeau.

Nous empruntons au bel ouvrage de M. Quatremère de Quincy, auquel nous avons déjà emprunté tant de choses, la lettre que lui écrivit à ce sujet M. Nibby, l'un des savants les plus distingués de Rome.

Voici cette lettre :

« Monsieur,

» Il est bien juste que je vous adresse, à vous qui êtes le digne admirateur et l'éloquent historien du divin Raphaël, tous les détails relatifs à la découverte de ses dépouilles mortelles. Vous savez que, depuis un siècle à peu près, l'académie de Saint-Luc exposait à la curiosité des étrangers un crâne que l'on disait être celui du peintre d'Urbin. Il y a quarante ans, pour répondre à des bruits qui semblaient révoquer en doute la vérité de cette assertion, on chercha à expliquer la

circonstance qui avait mis l'Académie en possession de cette relique précieuse : on déclara qu'en 1674, lorsque Charles Maratto fit faire par Paul Naldini le buste de Raphaël, pour le placer au Panthéon près du tombeau qu'on lui avait érigé sous l'autel de la Madone del Sasso, le même Charles Maratto avait ouvert le tombeau et en avait extrait le crâne du peintre d'Urbin. Mais les critiques de bonne foi n'étaient point satisfaits de cette explication, et ils avertissaient constamment les étrangers de ne pas croire à cette fable ; d'ailleurs, il y a deux ans, on trouva un document authentique prouvant que ce crâne était celui de don Desiderio di Adintorio, fondateur de la société des Virtuosi du Panthéon, en 1542. Dès ce moment, il s'éleva un différend entre les membres actuels de ladite société, qui voulait recouvrer la tête de son fondateur, et l'académie de Saint-Luc, qui ne voulait pas renoncer à l'illusion en croyant posséder le crâne du peintre d'Urbin.

» Après plusieurs mois de dispute, la congrégation des Virtuosi, qui voulait toujours

recouvrer la tête de son fondateur, invita à assister à la recherche du corps de Raphaël la commision consultative des antiquités et beaux-arts, l'Académie de Saint-Luc, l'Académie d'archéologie, et l'on procéda à cette mesure, qui pouvait mettre d'accord les deux parties.

» Comme j'appartiens à l'une des trois congrégations, j'ai assisté avec beaucoup de constance à tous les travaux, et je vous en parle en témoin oculaire.

» La méthode qu'on a suivie a été si singulière, qu'on peut presque la taxer de minutie : après diverses tentatives qui n'eurent point de résultat, on creusa enfin sous l'autel même de la Vierge, en prenant pour guide ce que Vasari dit positivement dans la vie de Raphaël et dans celle de Lorenzetto, et ce qui a été rapporté dans le catalogue des peintures et sculptures qui précède l'édition de cet auteur en 1563. On trouva bientôt une maçonnerie de la longueur du corps d'un homme : les ouvriers taillèrent la pierre avec

la plus grande attention, et, après avoir creusé à la profondeur d'un pied et demi, ils trouvèrent un vide.

» Imaginez-vous les nouveaux soins que l'on prit pour procéder encore avec efficacité, mais avec tout le respect que demandait cette opération : elle avait lieu solennellement, en présence de Son Éminence le cardinal Surla, vicaire de Sa Sainteté; de monsignor Grimaldi, gouverneur de Rome ; de monsignor Patrizi, majordome ; de monsignor Fieschi, maître de la chambre, et de toutes les Académies ci-dessus citées. Vous ne pouvez vous figurer l'enthousiasme qui s'empara de nous, lorsque par un dernier effort on découvrit les restes d'une caisse mortuaire et le squelette tout entier étendu tel qu'il avait été placé, légèrement couvert de terre ou de poussière humide, provenant des débris de la portion supérieure de la caisse qui était décomposée, et des vêtements et des parties molles; on reconnut clairement que le tombeau n'avait jamais été ouvert (il était difficile de croire que les autorités eussent permis cette indigne

mutilation du corps de celui qui fait tant d'honneur à Rome et au siècle de Léon X), et il fut alors évidemment prouvé que le crâne de l'Académie de Saint-Luc n'était pas celui de Raphaël.

» Le premier soin que l'on prit fut de dégager peu à peu le corps de toute cette poussière, que d'ailleurs on recueillit religieusement, parce qu'on avait l'intention de la replacer dans le nouveau sarcophage. On trouva dans ces débris des morceaux assez bien conservés de la caisse, qui était de bois de pin, et des fragments de peinture qui avaient orné le couvercle, plus des morceaux d'argile du Tibre, indices qui prouvent que l'eau du fleuve y avait pénétré au moins par infiltration ; plus une stelletta de fer, sorte d'éperon dont Raphaël avait été décoré par Léon X, quelques fibules, beaucoup d'anelli de métal, partie des boutons du vêtement.

» On reconnut que la caisse avait été entièrement murée, et que c'est à cette précaution que l'on doit la conservation des vêtements.

» Le 15 décembre, on procéda à la reconnaissance du corps qui fut déclaré appartenir à un individu du sexe masculin de petites proportions. L'acte formel fut terminé le 17. Le baron Trasmondi, professeur de chirurgie clinique, mesura le corps tel qu'il était étendu, et, après avoir fait les observations convenables sur les ossements, sur le caractère fort et prononcé qu'ils présentaient, il prouva le sexe du sujet. Le marquis Biondi, président de la Société d'archéologie, s'appuyant particulièrement sur les passages de Vasari dans la vie de Raphaël, et de Lorenzetto sur la note qui précède les œuvres de cet écrivain imprimées en 1563, et sur la lettre de Michaël di Servettor, déclara en peu de paroles que ce que l'on voyait devant soi était le véritable corps de Raphaël. Il adjura les assistants de dire s'il y avait quelque opposition. Plus de soixante-dix personnes présentes, l'élite de la haute société du pays et de Rome littéraire, approuvèrent l'opinion de M. Biondi; beaucoup ne répondirent que par des larmes et par les signes les plus passionnés d'attendrissement.

» On signa alors avec empressement l'acte de reconnaissance; Pyrrhon lui-même, s'il eût été présent, n'aurait pas de bonne foi montré un seul doute.

» Quant à la manière dont on devait procéder pour mettre les ossements en sûreté avec la plus grande décence, on convint unanimement de s'en rapporter aux dispositions testamentaires de Raphaël lui-même, dont vous connaissez bien les dernières volontés : on décida qu'après avoir posé les ossements dans une caisse plus solide, de plomb et de marbre, on les replacerait au même lieu, en prenant toutes les précautions contre toute inondation éventuelle du Tibre.

» On va célébrer des funérailles dignes du temple et de la gloire de Raphaël : le baron Camuccini fera le dessin de tout ce que nous avons vu, et il sera lithographié : Girometti gravera une médaille commémorative, et moi je suis chargé d'écrire le récit qui sera publié.

» Du 20 au 24, le public a été admis à voir

le corps tel qu'il a été trouvé, et vous qui connaissez les Romains, vous ne serez pas étonné d'apprendre que la foule de toute classe a été innombrable. Le 24, on a enfermé les ossements dans une caisse provisoire, en attendant la caisse de marbre ou de plomb qui sera donnée par le pape.

» Depuis, les observations de M. Trasmondi et d'autres réflexions ont prouvé la parfaite ressemblance de ce qui reste de la charpente osseuse avec les portraits de Raphaël et avec les témoignages des contemporains. Le corps est bien proportionné : il est haut de sept palmes cinq onces et trois minutes (cinq pieds deux pouces trois lignes). La tête, parfaitement conservée, a toutes les dents, encore très-belles, au nombre de trente et une; la trente-deuxième de la mâchoire inférieure, à gauche, n'était point encore sortie de l'alvéole. On revoit les linéaments exacts du portrait dans l'École d'Athènes. Le cou était long, les bras et la poitrine délicats. Les jambes et les pieds étaient assez forts. Ce qui a surpris tout le monde avec

raison, c'est qu'on a trouvé le larynx intact et encore flexible ; il était ample, et fait croire que la voix devait être étendue. Le larynx, exposé depuis à l'air, a pris une consistance d'ossification; mais j'en ai reconnu la flexibilité, parce que je l'ai touché au moment où l'on a découvert le corps.

» Jeudi dernier, on a moulé le crâne : l'opération a réussi parfaitement. Vendredi, 18 octobre, l'urne fatale sera inhumée. Dans cette occasion, on illuminera d'une manière magnifique le Panthéon.

» Ces détails ne peuvent être que précieux pour un homme qui, comme vous, a voué un culte éternel à la mémoire de Raphaël, et qui lui a élevé un monument littéraire qui n'est pas moins admiré en Italie que dans le reste de l'Europe.

» NIBBY. »

Comme on le voit, la société des Virtuosi avait raison.

Et Gall n'avait pas tort.

Terminons par un extrait du *Diario di Roma*, en date du 26 octobre 1833 :

« La dépouille mortelle de Raphaël ayant été retrouvée à l'endroit même qu'il avait ordonné pour sa sépulture, dans la Rotonde, sous l'autel de la chapelle ornée par lui et appelée della Madonna del Sasso, le souverain pontife Grégoire XVI ordonna qu'on prît au Muséum du Vatican un sarcophage en marbre qui serait destiné à recevoir le cercueil de bois revêtu de plomb, où le squelette de Raphaël avait été nouvellement déposé.

» Le 18 octobre au soir eut lieu la cérémonie de la nouvelle inhumation des restes de Raphaël, sous la chapelle même et sous la statue della Madonna del Sasso, sculptée, en exécution de son testament, par Lorenzo Lolli. Cette chapelle était devenue son véritable mausolée.

» La cérémonie funèbre a eu lieu avec beaucoup de pompe. L'intérieur de l'église

du Panthéon a reçu une illumination funèbre.

» Le sarcophage, ayant été descendu, fut replacé à l'endroit même qu'il avait occupé précédemment. Les présidents des corps diplomatiques assistant à cette cérémonie, ayant à leur tête le chevalier Fabris, apportèrent chacun une brique, et l'arcade, ou le lieu de la sépulture, fut de nouveau murée et scellée par une construction en briques. »

ANDRÉ DEL SARTO.

Je vais écrire en peu de pages l'histoire d'un homme qui était né pour être le premier peintre de son siècle, le rival de Léonard, le vainqueur du Pérugin et de Correggio, l'égal du plus grand maître, du divin Raphaël; d'un homme dont la carrière eût été heureuse, brillante, enviée, si un amour insensé ne l'eût perdu fatalement.

Abreuvé d'humiliations et de chagrin, il a traîné ses jours dans la honte et le désespoir. De douleur en douleur, de faiblesse en faiblesse, de misère en misère, il est arrivé au

suicide moral, le plus affreux des suicides!

Il a vicié son talent, anéanti son caractère, souillé son nom. Il n'a pas craint, le malheureux ! de s'avouer voleur pour une femme qui n'a pas pu lui rendre, en échange de tant d'abnégations, de tant de sacrifices, même un sentiment de pitié.

Si, parmi les Vies des peintres, ces mémoires plus instructifs qu'un livre d'art, plus accidentés qu'un roman, il en existe de plus curieuses et de plus agitées, il n'en est certes pas de plus tristes et de plus touchantes.

C'est un terrible exemple, une grande leçon, un enseignement salutaire pour les artistes de tous les temps et de tous les pays.

Andrea Vannocchi, connu plus communément sous le nom d'André del Sarto, du métier de son père, naquit à Florence, le 26 novembre 1478.

Nous sommes arrêté dès le début de cette notice par une grave dissidence qui s'élève parmi les biographes.

Bottari, trompé apparemment par une inscription tumulaire consacrée à la mémoire de notre artiste dans l'église des Servi, a cru devoir corriger la date adoptée par Vasari et retrancher d'un coup de plume dix ans de la vie d'Andréa sur la foi d'un chiffre erroné.

L'historien Lanzi et plusieurs écrivains toscans ou étrangers ont suivi la correction de l'édition romaine de la *Vie des peintres*, s'en rapportant de confiance au zèle et à l'érudition bien connue de Bottari. Mais il paraît hors de doute, d'après l'acte de baptême conservé dans les archives de Santa-Maria del Fiore, que la naissance d'André del Sarto doit être fixée au mois et à l'année que nous enregistrons plus haut.

Que le lecteur ne s'effraie pas de notre exactitude : ceci est la première et la dernière discussion savante à laquelle nous nous livrons.

Ajoutons pour mémoire, et sans donner la moindre importance à des assertions qui ne

OXFORD - TAYLOR INSTITUTION

sont appuyées sur aucune preuve, qu'une famille de Bruxelles (les Wahinsen, je crois), prétend compter au nombre de ses ancêtres l'heureux tailleur qui a donné la vie et le surnom à André.

D'après cette version, le père de notre artiste aurait exercé la profession de tailleur dans la bonne ville de Gand, sa patrie, et c'est à Gand même qu'Andrea Vannocchi aurait vu le jour.

Quoi qu'il en soit, le petit André fut placé par ses parents dans la boutique d'un orfévre florentin pour y apprendre le métier de joaillier que Benvenuto Cellini devait élever peu de temps après à toute la hauteur d'un art.

André avait sept ans. Il savait à peine lire et écrire; mais en sortant de l'école il n'avait eu garde d'oublier ses plumes et son encrier, et, par suite de cette contradiction éternelle qu'on remarque toujours entre le choix du père et l'inclination du fils, il se plaisait beaucoup plus à dessiner sur les cartons des figures bien sombres et des profils bien noirs

qu'à manier l'or et l'argent : matières qui auraient dû au contraire éblouir les yeux et l'imagination d'un enfant.

Peut-être aussi que le ciseau et la lime lui paraissaient des instruments trop durs pour ses mains délicates, car il montra dès l'enfance un caractère faible et soumis ; une vague tristesse, une sensibilité tendre et maladive, une douceur angélique, dont toutes ses paroles, tous ses mouvements, tous ses gestes étaient empreints, se révélaient de prime abord dans cette frêle nature, et ne présageaient que trop les malheurs qui, plus tard, devaient l'accabler.

Le maître d'André prit patience pour quelque temps, espérant utiliser son petit apprenti pour les besoins de son commerce ; mais, voyant qu'il ne pouvait rien espérer, ni de gré, ni de force, un jour que Jean Barile, peintre grossier et plébéien, comme dit Vasari, vint à entrer dans sa boutique, il lui proposa d'emmener cet enfant qui montrait une véritable vocation pour la peinture.

Jean Barile demanda à voir quelque ébauche de son futur élève, et, après avoir examiné deux ou trois dessins qu'André lui présenta en tremblant, content de son savoir faire il le prit avec lui.

Une fois livré à ses penchants naturels, l'enfant fit merveille. Il travaillait nuit et jour avec une telle assiduité, une telle persévérance, que son maître, craignant pour sa santé, fut obligé de contenir son ardeur et de lui ordonner le repos.

André montrait surtout un sentiment exquis, un goût très-prononcé pour les beautés de la nature. Il tâchait de reproduire sur la toile avec les plus vives couleurs les objets qui le frappaient. Si son dessin n'était pas très-correct, si ses conceptions n'étaient pas d'un ordre élevé, on admirait cependant dans ses esquisses une grande pureté de couleurs, une suave harmonie de tons, une connaissance presque instinctive du clair-obscur et de la perspective qui étonnaient dans un enfant de son âge. Jean Barile n'en pouvait croire ses

yeux. Il se promenait dans les rues parlant tout seul et tout haut des progrès de son élève. Il prenait au collet les artistes de connaissance qu'il rencontrait, et lorsqu'il les avait entraînés dans son atelier il leur demandait, en se croisant les bras, si c'était là la besogne d'un enfant de dix ans.

Bref les choses marchèrent si vite et si bien, que Jean Barile s'avoua, non sans un peu de confusion, que son élève en savait plus que lui. Ce brave homme, tout grossier et tout plébéien que Vasari voudrait nous le faire croire, mettant de côté son amour-propre, s'en alla trouver un matin Pierre di Cosimo, qui passait alors pour un des meilleurs peintres de Florence, et lui dit brusquement :

— Vous êtes, à mon idée, le premier artiste de votre école, j'ai un élève à qui j'ai appris le peu que je savais ; à l'heure qu'il est il pourrait me donner des leçons, à moi, et à bien d'autres. Le petit ira loin, s'il est bien guidé. Le garder auprès de moi serait un vol, quoique j'en aie le droit par un marché en règle ;

car je l'ai nourri quand il ne m'était bon à rien, et je pourrais maintenant prélever les deux tiers de ce qu'il gagne. Mais Dieu me préserve d'une telle infamie !

Je veux qu'il soit un grand peintre et qu'il fasse honneur à Florence. Voulez-vous vous en charger, maître?

C'était un singulier homme que ce Pierre di Cosimo. Placé réellement en première ligne parmi les peintres naturalistes du seizième siècle, sa vie était si étrange, ses idées si bizarres, ses goûts si excentriques, que ceux qui ne le connaissaient pas bien l'auraient pris plutôt pour un fou que pour un enthousiaste.

Son amour de la nature était poussé si loin qu'il ne voulait pas que la main de l'homme osât toucher à l'œuvre de Dieu. Il laissait croître ses cheveux, sa barbe, ses ongles dans toute leur longueur. Jamais la serpe d'un jardinier n'avait touché à sa vigne, à ses arbres, à ses plantes; arroser les fleurs lui eût semblé une profanation sacrilége, un crime de lèse-nature. Son jardin présentait l'aspect

hérissé et sauvage d'un petit coin d'une forêt des tropiques.

Il ne prenait jamais ses repas à la même heure, sous prétexte que les animaux, les seuls êtres raisonnables de la création, mangeaient quand ils avaient faim et non pas quand la cloche sonnait l'heure du dîner. La société, avec ses lois inflexibles et ses étroites convenances, lui était en horreur. Son plus grand plaisir était de voir filer les nuages. Il contemplait tout un jour durant, dans une muette extase, ces châteaux de géants, ces cathédrales aériennes, ces Babels fantastiques qui s'élèvent au ciel en moins d'une seconde et qu'un souffle de vent disperse en moins d'un instant.

Un jour on le trouva immobile devant le mur d'un hôpital. Comme un de ses amis, après l'avoir fortement secoué par le bras, lui demandait ce qu'il pouvait regarder avec tant d'attention, Pierre tendit l'index vers la direction de quelques taches jaunâtres et nauséabondes, et répondit gravement :

— Mon ami, voilà trois siècles que les ma-

lades crachent sur ce mur ; je n'ai jamais vu de dessins plus bizarres, de plus capricieux méandres, de plus poétiques dentelures. Il faut que l'art humain s'incline et s'avoue vaincu devant l'œuvre du hasard.

— Tu as raison, maître, dit l'ami en s'éloignant... Sa place n'est pas ici, elle est dans les cabanons de l'hôpital.

Outre ces manies et grand nombre encore dont je fais grâce au lecteur, Pierre di Cosimo détestait particulièrement deux choses : le son des cloches et le chant des moines.

Tel était le maître chez lequel fut placé André del Sarto. Jean Barile se donna beaucoup de mal pour mener à bout une négociation si délicate.

Il dut revenir plusieurs fois à l'assaut ; car l'atelier de maître Pierre n'était pas ouvert à qui voulait. Le jour où il put enfin emporter le consentement si long-temps sollicité, Jean Barile l'annonça à son élève comme une véritable faveur. Il l'embrassa sur le front, lui

donna quelques avertissements sommaires sur les habitudes et l'humeur de l'homme auquel il aurait affaire désormais, et, après l'avoir recommandé au nouveau maître avec les plus vives et affectueuses paroles, il se sépara de son cher André les yeux mouillés de larmes. Excellent Jean Barile ! il venait de s'apercevoir seulement alors qu'il aimait cet enfant comme un fils.

Nous n'essaierons pas de décrire tout ce que le pauvre André dut endurer pendant son long apprentissage sous un homme tel que Pierre di Cosimo ; lui, si modeste, si doux, si timide, forcé de se voir rudoyer jour par jour, heure par heure, par un caractère impérieux, fantasque, inégal.

L'argile à côté du fer.

Ce n'est pas que maître Pierre témoignât à son élève de l'aversion ou de la froideur, bien au contraire : touché de sa docilité et de son respect, fier de ses progrès vraiment prodigieux, émerveillé de son talent, il l'avait pris en grande affection ; mais ce fut de cette

affection même que le pauvre André eut le plus à souffrir. Au bout de quelque temps elle était devenue pour le jeune peintre un fardeau si lourd, une tyrannie tellement intolérable, que, s'il avait pu trouver ailleurs un morceau de pain et un abri, il n'eût point hésité à s'évader de l'atelier; ce qui n'était pas à cette époque une entreprise aussi facile qu'on pourrait le croire.

Quitter l'atelier du maître était alors pour un artiste ce que serait de nos jours pour un soldat de déserter son régiment.

Nous demandons la permission à nos lecteurs de les introduire dans la grand'salle du palais de Florence appelée le salon du Pape, où l'on avait exposé à l'admiration du monde entier les deux célèbres cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Nous laisserons parler André del Sarto lui-même, ne mettant dans sa pensée et dans sa bouche que des sentiments tout à fait historiques, des paroles strictement conformes à

celles qu'il dut prononcer dans la scène qui nous est attestée par tous les biographes.

Le jour baissait, la foule des dessinateurs et des peintres venus de tous les coins de la terre pour étudier et copier les deux admirables dessins s'était écoulé lentement. Il ne restait plus dans la salle que deux jeunes gens qui malgré l'heure avancée ne faisaient pas encore mine de quitter le travail. L'un était André, assis sur son banc, un carton sur ses genoux, il dessinait un groupe de Léonard; l'autre, debout devant son chevalet, tâchait de reproduire sur la toile le fameux soldat de Michel-Ange qui malgré tous ses efforts ne peut réussir à faire couler sur ses membres ses vêtements mouillés.

Ils continuaient en silence à faire aller l'un son crayon, l'autre son fusin, sans quitter des yeux leurs modèles, et comme si aucun des deux ne se fût aperçu de la présence de l'autre.

Mais un observateur attentif aurait remarqué à des signes imperceptibles que la pensée

des deux jeunes peintres si occupés de leur besogne en apparence se portait vers le même objet, et qu'il régnait dans leurs âmes une sympathie secrète en attendant qu'elle devînt de l'amitié.

Si le magnétisme eût été déjà inventé à cette époque, rien de plus facile que d'expliquer par un mot ce qui se passait dans le cœur des deux artistes ; mais au seizième siècle on se contentait de croire à la magie.

Depuis long-temps André avait distingué dans la foule des élèves ce jeune homme grave et studieux qui arrivait toujours le premier au salon et s'en allait le dernier.

L'honnêteté, la franchise, la sérénité inaltérable d'une conscience pure rayonnaient sur ses traits. André se sentait attiré vers lui par une puissance irrésistible ; mais sa timidité naturelle l'empêchait de faire le premier pas.

D'un autre côté l'inconnu aimait André d'une affection de frère sans lui avoir jamais adressé la parole.

Vingt fois il avait été sur le point de lui tendre la main, et de lui demander son amitié franchement et sans détour; mais la réflexion avait arrêté ce premier élan, et il avait toujours fini par se taire, un peu par discrétion, un peu aussi par la crainte d'être repoussé. Car rien ne ressemble tant à la fierté que la modestie et la réserve.

Cependant ce jour-là le jeune artiste avait cru remarquer dans André des dispositions singulières à la franchise et à l'abandon. A plusieurs reprises, il avait saisi dans son regard une expression craintive et presque suppliante. Il attendit que tout le monde se fût retiré, et lorsqu'ils furent seuls il se décida à rompre le silence, et jeta en l'air une phrase de monologue qui, sans exiger directement une réponse, pouvait passer pour un commencement d'entretien.

— Allons, dit-il tout haut, voilà qu'on n'y voit plus clair, il est temps de partir.

— C'est vrai, répondit timidement André.

L'inconnu posa sa palette et ses pinceaux,

rangea son chevalet et fit un pas vers André, qui, par une espèce de consentement tacite, s'était levé à son tour et se disposait à serrer son dessin.

— Vous avez bien travaillé aujourd'hui, dit le jeune peintre en abordant décidément son camarade.

— J'ai fait de mon mieux, monsieur, répondit André en venant au-devant de lui.

— Voulez-vous me permettre de regarder votre travail?

— Très-volontiers, seulement je vous avertis que vous ne verrez rien de bon.

— Mais ceci est admirable, s'écria le peintre en jetant les yeux sur le dessin que lui tendait André. Je n'ai jamais vu une telle pureté de lignes, une telle suavité de contours, tant de charmes et tant d'élégance réunis à tant de précision, à tant de vigueur. Sur ma foi, camarade, vous devez être bien heureux et bien fier de votre talent. Il y a une fortune au bout de votre crayon.

— Hélas! fit le pauvre André en baissant les yeux avec tristesse.

— Il me semble que vous avez soupiré. Seriez-vous malheureux par hasard?

— Oh! oui, monsieur, bien malheureux!

— En ce cas, touchez là, mon ami, nos cœurs sont bien faits pour s'entendre.

— Eh quoi! vous aussi vous auriez à vous plaindre de votre sort? continua André en serrant avec effusion la main que lui tendait l'inconnu.

— Qui n'a pas ses chagrins dans ce monde! Mais ne parlons pas de moi, mon ami, d'où vous viennent vos malheurs?

— J'ai un maître, fit André avec un nouveau soupir. Et les vôtres?

— Je n'ai plus de maître, répondit l'inconnu.

— Comment! et c'est là ce qui cause votre tristesse?

— Certainement, poursuivit le jeune peintre

avec lenteur. Lorsqu'on a un abri et du pain, des couleurs toutes payées et de la toile pour rien, une voix pour vous diriger, une âme pour vous comprendre, un regard bienveillant ou sévère pour vous accorder le blâme ou l'éloge que vous avez mérité; lorsqu'on a une charmante jeune fille pour modèle et un peu pour maîtresse, une vieille femme pour essuyer vos pinceaux et pour allumer votre lampe, de joyeux camarades pour vous mettre en colère, et un méchant portier pour l'envoyer au diable, de quoi se plaindrait-on? on est presque en famille!

— On voit bien que vous n'avez jamais mis le pied dans notre atelier, répliqua tristement André, aux yeux duquel le poétique tableau tracé par son camarade offrait le plus frappant contraste avec la réalité de sa position.

— Quel est votre maître?

— Pietro di Cosimo. Quel était le vôtre?

— Mariotto Albertini. Pourquoi voudriez-vous le quitter?

— Parce que ma vie n'est plus tenable ; et pourtant je suis fait à la patience, je vous le jure.

Il est certain que mon maître a toujours un peu l'esprit à l'envers ; l'admiration farouche, exclusive, ombrageuse en quelque sorte, qu'il a toujours nourrie pour la nature, le faisait tomber dans des bizarreries, des excès, des transports désagréables et très-dangereux pour ceux que la nécessité oblige de frayer avec lui ; mais avec les années les humeurs noires prennent un caractère alarmant.

Il est fou, cela est clair. L'autre jour ne m'a-t-il pas traité de canaille et d'âne bâté, parce que j'ai marché sans le savoir sur une pincée de sciure de bois qui formait je ne sais quelle figure étrange, qu'il se plaisait à considérer depuis trois heures.

Hier, j'ai eu toutes les peines du monde à l'empêcher de sortir tout nu dans les rues de Florence, et, pas plus tard que ce matin,

comme les cloches de Santo-Spirito carillonnaient à triple volée, cela lui a donné un si grand accès de fureur qu'il voulait aller pendre le sonneur à la plus haute croisée de son clocher.

— Cela fait mal à penser qu'un si vaillant artiste, l'auteur du Couronnement de la Vierge, que nous avons tous admiré, soit sujet à de si déplorables faiblesses.

— J'ai eu tort peut-être de parler ainsi de mon maître, reprit André avec un ton de regret. Il faudrait jeter pieusement un manteau sur de tels écarts. Un maître n'est-il pas un second père? Mais vous m'avez paru si bon, si affectueux, si discret, que je n'ai pu résister au désir de vous conter mes chagrins. D'une autre part, si cela continue je serai bien forcé de quitter l'atelier, dussé-je me jeter dans l'Arno.

— Pauvre garçon! dit le jeune inconnu en lui secouant fortement la main pour cacher son émotion. Mais c'est assez comme ça. Vous ne pouvez plus rester chez cet homme, cela

est sûr. Puisque nous voilà dans la même position, nous tâcherons de nous en tirer le mieux que nous pourrons. Deux infortunes font souvent un bonheur.

— C'est vrai, vous avez aussi quitté votre maître.

— Moi, c'est différent, c'est lui qui m'a quitté.

— Comment! il vous aurait renvoyé? Cela me semble impossible.

— Il a mieux fait que cela, il a planté là la boutique et le métier, il a jeté ses élèves à la porte, ses pinceaux par la fenêtre, et s'en est allé, vous ne devineriez jamais où, ni pourquoi faire.

— A Rome, à Venise, pour changer de manière ou d'école?

— A la porte San Gallo pour tenir une taverne.

— C'est incroyable!

— Ma foi, si le cœur vous en dit, nous pouvons souper ce soir à l'auberge de mon respectable maître.

— Le premier coloriste de l'école florentine !

— Vous le verrez avec un brave tablier de toile grise autour du corps, les manches retroussées jusqu'au coude, un énorme couteau de cuisine au côté, jouant aux cartes, ou aux dés, ou à la *mora* du soir au matin, et buvant à lui seul autant de vin que toutes ses pratiques.

— Si vous ne m'inspiriez la plus grande confiance, je croirais en vérité que vous vous raillez de moi. Mariotto Albertini un ignoble tavernier ! qui eût pu s'attendre à une telle métamorphose en voyant sa sublime Visitation, ce chef-d'œuvre qui efface par la vigueur de tons, par l'éclat, par le relief, tout ce qu'on a peint à Florence de nos temps ? Pauvre cervelle humaine !

— Insatiable gosier !

— C'est de la folie.

— C'est de l'intempérance. Cet homme a le génie dans le ventre. Mais parlons d'autre chose; car si je me représentais encore messire

Albertini tel que je l'ai vu ce matin, marchant comme un navire ballotté par les flots et sentant le vin à pleine bouche, mon cœur se soulèverait de dégoût, et le rouge m'en monterait à la figure.

— Aussi donc, vous voilà dans la rue, comme je serai demain, ce soir peut-être?

— Avec cette différence que je ne parle pas de me jeter dans l'Arno, non, Dieu merci. Avec deux bras, une volonté, de la jeunesse, on se tire toujours d'affaire. Je ne vous cache pas que dans les premiers moments cela m'a paru un peu dur de me trouver seul et abandonné sur la terre. J'ai regretté la maison, les serviteurs, les camarades et surtout la jolie Gilletta, notre charmante modèle. Mais puisque je vous trouve, nous vivrons, si vous voulez, comme deux frères; et si l'un de nous vient à tomber malade, l'autre le soignera. Cela vous va-t-il?

— Comment vous exprimer ma reconnaissance! s'écria André touché jusqu'aux larmes.

— Touchez là, et tout est dit!

— Mais, reprit André en hésitant, je ne possède pas la moitié d'un florin, et les logeurs ne voudront pas nous faire crédit. C'est un si mauvais métier que le nôtre!

— Qu'à cela ne tienne! J'ai un pourpoint tout neuf, une barrette et une plume qui m'ont fait le plus grand honneur à la dernière procession de la saint Jean. Je la donnerai à compte de notre loyer. Pour la nourriture, j'ai une idée. Nous irons loger à la halle aux blés. Il est impossible que quelques-uns de ces honnêtes marchands, en voyant notre enseigne au-dessus de la croisée — je m'en charge; — il est impossible, dis-je, que les vénérables bourgeois ne soient pas tentés de se faire peindre tout vifs pour quelques méchants boisseaux de farine.

— Vous songez à tout!

— Je m'en flatte. Et, tenez, j'oubliais le plus important; nous avons du travail tout prêt; si nous voulons, dès demain.

— Possible !

— J'ai l'honneur, tel que vous me voyez, d'être un très-proche parent du sacristain de l'église dei Servi. Il m'a proposé vingt fois de lui peindre quelque chose de ma façon, sur les rideaux qui couvrent les tableaux du maître-autel. C'est une Déposition de Perrugino. J'ai refusé, vous comprenez. J'ai dit au sacristain, tout mon parent qu'il est: Mon révérend, je ne peins pas des torchons. C'est la besogne du teinturier. Quand vous aurez des tableaux à faire, vous m'appellerez. J'aime mieux le fond que l'enveloppe. Tenez-vous-en pour averti... et *Deo gratias.* » Mais à présent nous n'avons pas le loisir d'être fiers. Si ma proposition vous convient, un de ces rideaux est à vous.

— Vous êtes mon sauveur !

— Appelez-moi votre frère.

— Frère, dit André d'une voix solennelle, notre amitié ne s'éteindra que lorsque l'un de nous aura précédé l'autre dans la tombe, et si j'ai le malheur de vous y voir descendre

le premier, je vous y suivrai bientôt, je vous le jure.

Et les deux jeunes gens émus, pensifs et heureux, sortirent bras dessus bras dessous, devisant de leurs projets et escomptant leur avenir, jusqu'à une heure très-avancée ; puis ils se séparèrent enfin en se donnant rendez-vous pour le jour suivant.

— A propos, dit l'inconnu en se tournant sur ses pas; votre nom?

— Andrea del Sarto. Et le vôtre?

— Francia Bigio.

Le lendemain, les deux jeunes gens, fidèles à leur parole, étaient installés dans une petite chambre à la Piazza del Grano. Ils vivaient et travaillaient tout à fait comme Titien et Giorgione, à cette différence près que l'amitié d'André et de Francia se conserva pure de tout nuage jusqu'à la mort de ce dernier.

Le sacristain des Servi, qui s'était résigné,

Dieu sait avec quelle douleur, à voir les grands rideaux de toile sans la moindre peinture, reçut son parent et le collaborateur qu'il amenait avec un ravissement d'autant plus sincère que leur visite était moins attendue.

L'ouvrage fut terminé en peu de jours.

André, plus modeste, peignit sur son rideau une Assomption.

Francia choisit par bravade le même sujet du tableau que la toile devait couvrir, et esquissa à larges traits une Déposition de croix.

Ces peintures à peine achevées firent beaucoup d'honneur aux deux jeunes artistes. La foule se porta à l'église des Servi. On admirait presque autant le travail de Francia et d'André que celui de Philippo et de Pietro Perrugino.

Il y en eut même quelques-uns, c'étaient apparemment des novateurs, qui, après avoir donné un coup d'œil distrait et ennuyé au

chef-d'œuvre de Perrugino, disaient au sacristain :

— Tirez les rideaux, le dehors vaut mieux que le dedans, — au grand ébahissement du bonhomme.

La réputation des deux camarades s'accrut rapidement. Bientôt les commandes arrivèrent de tout côté.

Les deux peintres ne suffisaient plus à l'ouvrage.

La Confrérie de Saint-Jean-Baptiste, appelée *Compagnia dello Scalzo*, parce que dans les processions solennelles un de ses membres avait coutume de porter le crucifix pieds nus, se réunissait alors à Florence au bout de la via Larga, vis-à-vis les jardins de Saint-Marc. Il s'agissait d'avoir un endroit convenable pour les séances publiques et d'apparat. Les gouverneurs de la confrérie firent les choses largement.

Ils appelèrent tous les artistes et les maçons florentins qu'ils purent trouver dispo-

nibles, et bâtirent en peu de jours, comme par enchantement, une très-jolie cour circulaire, qui posait sur des colonnes sveltes et peu élevées. Une fois les murs debout, il fallait les revêtir de fresques, et jeter sur les parois intérieures de l'enceinte une grande composition cyclique, où se déroulerait en plusieurs compartiments la vie du Précurseur, sous le patronage duquel la compagnie était placée.

On songea à notre André.

Vasari assigne deux raisons, l'une plus plausible que l'autre, pour expliquer le choix des recteurs. D'abord André del Sarto passait déjà pour un très-bon peintre, et ensuite la Confrérie dello Scalzo, fidèle à son nom (les va nu-pieds), était plus *riche de courage que d'argent.*

André accepta les conditions, quelque modiques qu'elles pussent paraître à tout autre artiste, et se mit immédiatement à l'œuvre.

André del Sarto a travaillé à sa fresque

quinze années durant, à plusieurs reprises.

Il suffirait donc de cette page pour rendre compte des progrès, des écarts et des différentes phases de son talent.

Sa composition entière fut partagée en douze compartiments. Il débuta par le Baptême du Christ, suivant plutôt son inspiration que l'ordre chronologique; et bien lui en prit, car il est impossible d'imaginer une peinture plus touchante, plus vraie, plus spontanée. A peine avait-il découvert ce premier essai, que déjà sa place était marquée parmi les artistes du premier rang.

On admirait chez le jeune peintre une correction de style assez rare même chez les maîtres les plus éprouvés, une grande simplicité d'ordonnance, une extrême pureté de dessin; mais surtout la grâce virginale, la chaste et idéale poésie dont il savait embellir les figures des anges et des enfants.

Le second tableau est celui de la Prédication dans le désert.

Il y a un progrès remarquable dans la

composition et le coloris. Mais une critique trop minutieuse pourrait reprocher à l'artiste quelques réminiscences des Ghirlandajo et d'Albert Durer, entre autres une figure d'homme vêtu d'une large robe fendue des deux côtés, et une femme assise avec un enfant.

On voit que l'artiste encore indécis essaye de plusieurs manières pour se former un style à lui et cette individualité puissante qui le fera reconnaître entre mille pour la suave harmonie de sa couleur, pour l'expression angélique et divine de ses figures et pour cet inimitable dessin qui lui a mérité le surnom *d'André sans reproche.*

Le compartiment dans lequel est représenté saint Jean qui baptise la foule est déjà une œuvre de maître. C'est le troisième dans l'ordre chronologique.

Il ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'invention et de l'exécution. Dans l'intervalle André avait peint à l'huile quelques tableaux de dévotion commandés par des

particuliers; une composition dont on ignore le sujet pour Filippo Spini, et qui s'est égarée malheureusement; un Christ apparaissant à la Madeleine sous les traits de jardinier pour les Augustins de la porte San Gallo, et plusieurs fresques dont nous parlerons plus bas.

Les autres compartiments de l'histoire de saint Jean-Baptiste furent achevés plus tard, et marquent, comme nous l'avons dit, par des jalons successifs la carrière de l'artiste.

[1] Malgré la vénération séculaire dont ces peintures ont été constamment entourées, elles sont dans un état pitoyable.

La Confrérie *dello Scalzo* ayant été supprimée en 1785, le cloître peint par André fut confié à la garde du président de l'académie des Beaux-Arts. Mais le mal était déjà fait, à ce qu'il paraît. Un Français — nous sommes fâché de le dire — on ne sait si c'est par folie ou par méchanceté, les éclaboussa d'encre et de bitume, s'il faut en croire le récit de M. Léopoldo del Migliore.

On voulut les retoucher ; mais le remède fut encore pire que le mal, à en juger par ce que nous voyons aujourd'hui. On a pris les plus grandes précautions pour conserver précieusement ce qu'il en reste.

On ne pourrait se faire une idée de la joie de Francia et d'André en voyant leurs vœux les plus téméraires si promptement dépassés.

Quoique la plupart des tableaux fussent entrepris à vil prix, ils en retiraient non-seulement de quoi suffire à leurs modestes besoins, mais ils pouvaient se donner largement le superflu.

André, en bon fils, secourait ses parents. Francia, d'un talent moins élevé mais d'un caractère plus ferme et d'une santé plus robuste, aidait consciencieusement son camarade et partageait fraternellement ses profits et ses travaux.

Bientôt leur nouvelle aisance ne leur permit plus d'occuper leur petite chambre *della Piazza del Grano*. On se mit en quête d'un

appartement convenable. Et comme les deux amis avaient affaire près du couvent de l'*Annonciade dlla Sapienza*, ils se logèrent par là, dans une rue qui réunit la place Saint-Marc à celle de l'Annonciade, à quelques pas de l'atelier d'André Contucci, sculpteur.

Ce fut à cette occasion que notre peintre se lia si étroitement avec Jacques Sansovion, élève de Contuoci, qu'il ne pouvait plus vivre sans lui ni nuit ni jour, de sorte que l'amitié d'André del Sarto pour Francia, sans se refroidir un seul instant, en fut néanmoins un peu négligée. Nous verrons tout à l'heure quelles funestes conséquences résultèrent pour André et de ses nouvelles liaisons et du genre de vie agitée et plus libre qu'il adopta par la suite.

Sansovino adorait son art avec passion, il en causait avec savoir et enthousiasme, et dans ses entretiens profonds et saisissants le jeune peintre puisait des enseignements précieux et une sainte ardeur. Mais Sansovino, comme tous les artistes de son temps, aimait

les plaisirs grossiers, les orgies bruyantes.

Il avait fait deux parts égales de sa vie, le jour au travail, la nuit à la débauche. André, naturellement disposé à l'insouciance et à la mollesse, contracta en compagnie de son nouvel ami des habitudes de désordre et de dissipation.

Nous dirons bientôt dans quelles étranges mascarades, dans quels festins pantagruéliques la fleur des peintres, des architectes et des statuaires du seizième siècle passaient le temps qu'ils pouvaient dérober à leurs travaux.

Rien de plus curieux que le récit des incroyables saturnales dont Benvenuto Cellini et Georgio Vasari nous ont laissé le souvenir.

Le pauvre Francia avertit plusieurs fois son camarade qu'il faisait fausse route. André, s'excusant avec douceur, comme tous les caractères faibles, opposait aux conseils et aux remontrances de son ami une résistance passive. Ses visites à son père et à sa vieille mère

devinrent un peu rares. Il se dérangeait visiblement. Des besoins qu'il n'avait point connus jusqu'alors éveillèrent dans son âme une passion qui lui était totalement étrangère, la cupidité.

Ses travaux se ressentirent d'une certaine hâte maladive, d'une impatience fiévreuse, d'une coupable négligence.

Francia lui reprocha sévèrement un jour qu'il commençait à ne plus travailler que pour de l'argent.

Ce reproche, extrêmement sensible au jeune artiste, le fit pleurer de dépit et de douleur. Son âme était encore vierge, le mal n'était qu'à l'œuvre. Pour donner un démenti à son compagnon, à son frère, il s'engagea dans une entreprise folle et inconsidérée dont les biographes nous ont conservé la relation curieuse.

Blessé au cœur par les paroles de son camarade, dont il s'avouait cependant la justesse, André se promenait tristement sous les arcades de la cour des Servites, et prenait un

amer plaisir à se rappeler les moindres détails de cet entretien, dans lequel il lui semblait que Francia avait pour la première fois outrepassé les pouvoirs de l'amitié.

— J'ai travaillé un peu vite dans les derniers temps, pensait-il ; je n'ai pas été fâché de montrer à Contucci et à Sansovino que je savais gagner ma vie aussi bien qu'homme de Florence, et que, tous frais payés, il me restait encore quelques sequins pour avoir une robe neuve et un béret galonné, s'il m'en prenait fantaisie, ou pour souper joyeusement avec dix ou douze amis par un jour solennel. Cela est vrai ; mais, de ce que j'ai un peu hâté l'ouvrage et que je n'ai pas retouché vingt fois la même place, s'ensuit-il que je ne sois plus qu'un homme intéressé, sans conscience et sans vergogne, un peintre d'enseignes, un ouvrier à la tâche, barbouillant les murs à grande force de bras rien que pour l'amour de l'argent ! est-ce à dire que je ne suis plus un artiste ! que je n'ai plus nul souci de l'honneur et de la renommée ! Donnez-moi un sac d'écus et je m'accroupirai devant, les deux

genoux par terre, adorant le dieu Plutus, ni plus ni moins que Jonathas, le vieux juif du Pont-Vieux ! Par la vie de mon père ! c'est me traiter comme le dernier des misérables.

Et, s'animant par degrés, le jeune homme élevait peu à peu la voix, et pensait tout haut comme s'il n'avait eu que Dieu et les murs du cloître pour témoins de son indignation et de ses plaintes.

— Ah ! messer Francia Bigio, s'écriait-il avec une véritable colère, vous me traitez de cupide et d'avare, vous dites que je ne travaille plus que pour de l'argent ! eh bien ! que je ne puisse plus tenir un pinceau si je ne jette mes tableaux à la tête du premier venu et mes fresques sur la première muraille blanche qui me tombera sous la main ! Voyons, qui veut des Assomption, des Visitation, des Annonciation, des Sainte-Famille pour rien, pour rien du tout, entendez-vous, bourgeois et moines de Florence ?

— Ah ! je ne travaille que pour de l'argent !

Au moment où le monologue d'André atteignait le diapason le plus élevé, frère Mariano, le sacristain du couvent, se leva de son petit banc, où il recevait les cierges et les autres offrandes des fidèles, et s'approcha doucement du jeune homme. Frère Mariano avait saisi les dernières paroles, et l'occasion lui avait paru trop belle pour ne pas faire tourner les dispositions de l'artiste à la plus grande gloire de Dieu et au plus grand profit de l'Église.

— Que saint Philippe vous protége, mon enfant! lui dit le moine d'une voix pleine d'onction en lui frappant paternellement sur l'épaule.

— Quel saint Philippe? répondit brusquement André comme un homme réveillé en sursaut. Que me voulez-vous, mon père? Où suis-je?

— Saint Philippe Benizzi, répondit flegmatiquement le moine, le saint patron de l'ordre des Servites fondé en 1133 par sept jeunes Florentins, aussi pieux et aussi jeunes que

vous, mon garçon; vous êtes dans la cour de son couvent, et vous voyez en moi l'humble sacristain de l'église.

— Pardonnez-moi, mon père, j'ai parlé peut-être trop haut, une préoccupation assez vive m'avait fait oublier le saint lieu où je me trouve; et si vous ne m'eussiez tiré par la manche de mon habit, il est probable que je suivrais encore le cours de mes divagations.

— Vous avez des chagrins, mon enfant?

— Pas précisément, mon père; mais je n'ai pas sujet d'être content d'un ami qui m'a parlé un peu trop durement à mon avis, quoiqu'en vérité je l'aime autant que s'il était mon frère.

— Vous êtes peintre, je crois?

— Pour vous servir, mon révérend, répondit André en ouvrant de grands yeux ébahis; car il ne s'imaginait pas de porter sa profession écrite sur le front, ne se trouvant pas encore assez célèbre pour être montré au doigt par

les passants, et ne croyant pas avoir parlé assez haut pour faire connaître le métier qu'il exerçait à tout le monde.

— En ce cas, mon ami, dit le sacristain en le prenant familièrement par le bras, faites-moi la grâce de me dire franchement ce que vous pensez de la fresque que voilà.

Et il l'entraîna à l'autre bout de la cour, devant la fresque d'Alesso Baldovinetti qui représentait une Naissance du Christ; peinture assez médiocre et presque entièrement effacée par le temps.

— Je pense, dit André par un sentiment de modestie et de réserve, qu'elle n'est pas assez conservée pour pouvoir en juger.

— Et que dites-vous de cette autre? continua le moine en lui montrant du doigt le saint Philippe commencé par Rosselli du côté opposé de la cour.

— Je dis, mon père, que Cósimo Rosselli a mieux fait que cela, et que si la mort lui avait laissé achever sa fresque il eût corrigé

certainement ce qu'on y voit de trop sec, de trop dur et de trop anguleux.

— Bien jugé, jeune maître. Mais, hasarda le sacristain d'une voix timide, vous sentiriez-vous la force d'entreprendre la décoration entière de ce cloître et de peindre sur ces beaux murs vides l'histoire de notre saint protecteur?

— Pourquoi pas! répondit André, dont les yeux étincelèrent d'un noble orgueil.

— Et que diriez-vous, jeune homme, si je vous choisissais pour exécuter un tel ouvrage?

— Je ferais tous mes efforts pour justifier la confiance que vous auriez placée en moi sans me connaître.

— N'est-ce pas que ce serait un travail à faire la réputation d'un artiste? dit frère Mariano.

— Et la fortune d'un artiste, ajouta André.

— Hein! s'écria le moine en reculant de trois pas, comment l'entendez-vous?

— Je dis, mon père, reprit André, qui venait d'oublier tout à coup son monologue, que, même en estimant ces peintures au prix le plus modique, il y aura de quoi enrichir l'artiste qui en sera chargé.

— Comment ! vous auriez la bassesse de marchander quelques toises de fresques à saint Philippe Benizzi?

— Ce n'est pas à saint Philippe que je prétends vendre mon travail; mais bien à vous, mon père, et aux religieux de votre estimable couvent.

— Mais songez, jeune homme, que nous faisons vœu de pauvreté.

— Mais songez, mon père, qu'il y a là pour quatre ou cinq mois d'ouvrage, et que je ne suis pas assez riche pour pouvoir travailler pour mon plaisir.

— Nous n'avons pas un sou, mon enfant.

— Aussi n'est-ce pas vous, mon père, mais bien les fidèles qui payeront ces peintures.

— L'aumône ne va pas, mon fils.

— Inventez d'autres miracles, mon père.

— C'est vous qui devriez me payer au contraire. Cette cour est continuellement ouverte au public ; des citoyens et des étrangers de tout rang et de tout sexe la visitent à toute heure, et le peintre qui aura le bonheur de signer son nom au bas de ces fresques sera l'homme le plus estimé, le plus illustre et le plus riche non-seulement de Florence, mais de toute l'Italie.

— Oui, mais en attendant il mourra de faim.

— Fi donc ! j'avais cru que vous visiez plus haut, et que vos désirs n'aspiraient qu'à une récompense céleste.

— Mais le tailleur, l'aubergiste, le marchand de couleurs ne se payent pas de cette monnaie, mon révérend, et je serais bien reçu si, lorsqu'ils viennent me réclamer ma dette, je leur montrais le ciel pour toute réponse.

— Allons, je vois que vous n'êtes guère raisonnable.

— Pour vous prouver combien je le suis, je vais vous faire une proposition que pas un apprenti de Florence ne voudrait accepter.

— Voyons, fit le sacristain en le regardant fixement.

— Je ne vous demande que deux cents florins pour chaque tableau.

— Deux cents florins ! s'écria le moine d'une voix foudroyante.

— Il y a à peine de quoi payer mes journées.

— Deux cents florins !

— Je dépenserai presque autant en couleurs.

— On m'avait bien dit que vous n'étiez qu'un juif.

— Que dis-tu, frère ! s'écria André en devenant blême de colère.

— Que vous aimez l'argent par-dessus tout, par-dessus votre art, par-dessus la gloire, par-dessus le salut de votre âme.

— Eh bien! si vous trouvez un homme à Florence qui entreprenne ces peintures pour un sou de moins, je consens.

— Mais certainement, qu'il s'en trouve, et des artistes de conscience et de talent, Dieu merci, qui me prient de leur allouer l'ouvrage pour la moitié de ce que vous demandez; et, tenez, pas plus tard qu'hier, un de nos jeunes peintres les plus distingués est venu se mettre entièrement à ma disposition.

— Et quel est le nom de ce peintre?

— Je n'ai aucune raison de le cacher. Il s'appelle...

— Il s'appelle...

— Il s'appelle Francia Bigio.

André bondit à ce nom, il prit le sacristain par les plis de sa robe et lui répéta d'une voix saccadée:

— Vous dites que celui qui se charge de vos peintures, c'est...

— Francia Bigio, ne le connaissez-vous pas?

— C'est mon meilleur ami.

— Est-ce que vous ne le croiriez pas capable de s'acquitter dignement de la commission?

— Il a quatre fois plus de talent que moi.

— A la bonne heure.

— Et quel prix vous a-t-il demandé pour chaque fresque?

— Mais, mais, balbutia frère Mariano pris au dépourvu... il m'a demandé soixante florins par tableau.

— Francia Bigio?

— Francia Bigio.

— Eh bien! alors je le ferai pour rien...

— Oh! oh! je ne prétends pas non plus...

— Pour rien, vous dis-je.

— Vous allez toujours aux excès.

— Ne suis-je pas maître de donner pour rien mes heures, mes journées, mes pinceaux, mes cartons, mes couleurs! s'écria

André emporté par la colère et se promenant à grands pas dans le cloître. Ah! nous verrons, mon cher Francia, lequel de nous deux aura le droit d'adresser des reproches à l'autre. Vous demandez huit ducats à peu près pour des fresques qui en valent au moins cinquante; eh bien! je vais les faire pour rien du tout, moi, on verra lequel est le plus désintéressé de nous deux. Puis s'arrêtant tout à coup devant frère Mariano, qui le regardait avec une certaine inquiétude, craignant d'avoir à faire à un fou, il lui dit avec une grande volubilité: Voyons, que faites-vous là, droit et immobile comme un pilier de couvent, et qu'avez-vous à me regarder ainsi! Courez donc chercher une plume et du papier et signons l'acte.

— Calmez-vous, mon enfant, je ne veux profiter des fatigues de personne.

— Voulez-vous de moi, oui ou non? Je me nomme André del Sarto; vous pouvez vous en informer dans les ateliers de Florence. On vous dira que je suis homme à

tenir mes engagements, et à m'en acquitter aussi bien qu'un autre.

Frère Mariano, qui connaissait parfaitement le jeune homme, s'inclina avec une modestie hypocrite, comme s'il venait d'apprendre pour la première fois à qui il avait affaire, et répondit d'une voix doucereuse :

— Je n'ai pas besoin de prendre des informations sur vous, maître André ; tout jeune que vous êtes, votre nom est assez connu à Florence, et il n'y a pas si loin de notre église à la Confrérie dello Scalzo, pour que je n'aie pas admiré maintes fois votre Baptême du Christ et votre Prédication dans le désert. Voici que le cloître commence à se peupler de curieux. Il n'est pas nécessaire que tous les dévots de la ville sachent nos arrangements. Veuillez me suivre dans ma cellule, et, puisque Dieu et saint Philippe Benizzi vous ont inspiré une si bonne résolution, c'est à moi à vous la rendre agréable et fructueuse autant que mes petits moyens me le permettent.

Et, saluant de nouveau, il montra l'escalier au jeune peintre et se mit en devoir de le précéder jusqu'à sa chambre. Arrivées dans la cellule, les deux parties contractantes furent bientôt d'accord : car André avait hâte de se venger à sa manière des reproches de son ami, et frère Mariano n'en croyait pas ses yeux de se voir arrivé si promptement au but de ses désirs; seulement, pour empêcher qu'André ne se repentît plus tard de sa sotte équipée, et pour ne point paraître trop voleur aux yeux de la ville lorsque les conditions de ce singulier marché viendraient à s'ébruiter, le moine exigea formellement que l'artiste acceptât le prix de dix ducats ou quatre-vingt-dix-huit florins pour chaque tableau.

— Je sais que c'est un sacrifice énorme pour le couvent, ajouta le sacristain en poussant un long soupir, et que nos pauvres pères auront bien des messes à dire pour amasser une telle somme; mais on ne saurait trop faire pour un artiste tel que vous, et je prends sur moi la responsabilité d'une si lourde affaire.

André signa sans lire, serra la main au moine, lui dit : A demain, et courut chez lui, fier et joyeux, pour donner à son ami Francia Bigio une réponse à laquelle il était loin de s'attendre.

Le pauvre Francia, désolé de ne pas avoir mis plus de ménagements dans la remontrance qu'il avait cru devoir adresser à son camarade, comptait les heures avec impatience et se promettait, dès qu'André serait de retour, de se jeter dans ses bras et de lui demander pardon de la vivacité et de l'amertume de ses paroles. Mais, voyant dans les yeux et sur le front de son ami une expression de fierté et de triomphe qui ne lui était pas habituelle, il le regarda avec surprise, et remit son explication à un autre moment.

— Bonjour, Francia, dit gaiement André en jetant sa barrette sur son bahut, que dit-on de neuf à Florence?

— Comme te voilà joyeux, mon ami!

— Comme un homme qui vient de con-

clure une excellente affaire, au bout de laquelle il y a de l'argent, beaucoup d'argent, répondit André avec intention.

— Écoute, mon ami André, tu es fâché de quelques paroles que je t'ai adressées hier au sujet des nouvelles habitudes que je te vois contracter. Pardonne-moi, je n'ai pas cru t'affliger. Tu sais bien que c'est mon amitié pour toi, ma tendresse plus que fraternelle qui m'ont fait parler. Peut-être me suis-je trompé, peut-être ai-je été trop sévère. Oublions ce fâcheux moment, et qu'aucun nuage ne trouble plus notre amitié.

— Mais je ne t'en veux pas du tout, mon ami, et, pour te prouver que je ne demande pas mieux que de suivre tes conseils, j'entreprends dès demain un ouvrage très-long et très-sérieux qui me fera, je crois, quelque honneur.

— Tu m'apprends là, mon cher André, une heureuse nouvelle, et quel est cet ouvrage ?

— Les cloîtres des Servites : il y aura une dizaine de fresques, qui seront vingt fois plus importantes que nos histoires de saint Jean.

— Tant mieux pour toi, mon bon André, ce travail ne peut manquer de redoubler ta renommée, et de t'assurer une large et commode existence.

— Ah ! tu dis tant mieux ! tu n'es donc pas fâché que j'aie obtenu ces peintures ?

— Y penses-tu ? pourquoi cette question ? est-ce une moquerie, est-ce une vengeance ? tu es bien cruel, mon frère ; n'importe, n'en parlons plus ; et quelles conditions t'a-t-on faites ?

— Magnifiques, dix ducats pièce.

— Dix ducats pour chaque composition ?

— Qui aura quinze personnages, est-ce cher ?

— Mais cela n'est pas possible : on n'a pas pu t'offrir dix ducats.

— Quatre-vingt-dix-huit florins, si tu aimes mieux.

— C'est un vol trop scandaleux, il t'en coûtera le double en couleurs.

— Que veux-tu! il a fallu en passer par là, puisqu'il se trouvait quelqu'un qui les aurait fait pour six.

— Tu te ris de moi, André! et quel était le fou ou le bouffon qui a mis en avant une telle plaisanterie?

— Mais... un nommé Francia Bigio.

François se leva pourpre de colère.

— C'est pousser trop loin la raillerie, dit-il en s'avançant d'un pas, et tout autre que toi ne s'amuserait pas ainsi à mes dépens par le saint jour où nous sommes.

— Je te dis très-sérieusement qu'on vient de m'affirmer tout à l'heure, aussi vrai que je m'appelle André, que tu ne demandais pas mieux que de peindre le cloître au prix de soixante florins d'argent par chaque fresque.

— Quiconque a dit cela en a menti.

— C'est frère Mariano, le sacristain des Servites.

— Il a voulu abuser étrangement de ta crédulité : mais le piége est trop grossier pour que tu t'y sois laissé prendre.

— Comment! tu n'as pas vu frère Mariano?

— Je ne lui ai jamais parlé de ma vie.

— Tu n'aurais pas entrepris ce travail à de telles conditions?

— Me crois-tu fou?

— Ainsi donc ce moine...

— S'est moqué impudemment.

— Sang et furie!

— Eh! mon Dieu, que veux-tu faire? Si c'était un homme, il y aurait de quoi s'en fâcher; mais c'est un sacristain. Que cela te serve d'avertissement; une autre fois, lorsqu'il viendra te faire de ces contes, tu le renverras à son *banc des chandelles*.

— C'est trop tard, murmura le pauvre

André en rougissant de confusion et de honte.

— Que veux-tu dire ?

— Je viens de signer un engagement en toute règle, et je suis volé comme dans une église.

— Pauvre André ! lui dit Francia en lui serrant la main avec un sentiment d'intérêt et de compassion.

Il y eut un silence de plusieurs minutes : les deux amis regardaient le sol et s'adressaient chacun pour sa part de muets reproches.

— Allons, fit André en rompant enfin ce silence, ce qui est écrit est écrit, n'y pensons plus, cela m'apprendra à ne pas me défier de toi, mon cher Francia. Après tout, ajouta-t-il gaiement, je ferai, comme l'a dit le frère, ma réputation dans ce monde et mon salut dans l'autre.

Et comme il était désormais impossible de revenir sur le passé, André (*che dolce è buono uomo era!*) se mit le lendemain même à l'ouvrage.

Le premier tableau a pour sujet la rencontre du lepreux à *Buon Convento*; et, quoique dans cette fresque André del Sarto soit encore loin d'avoir atteint cette maturité de contours et cette harmonie de tons qui l'ont fait surnommer par Lanzi le Tibulle de la peinture, auprès de l'ouvrage de Rosselli l'ouvrage d'André était un chef-d'œuvre.

La fresque suivante, où l'on voit les blasphémateurs frappés de la foudre, est admirable de mouvement, d'expression, de couleur.

L'épouvante jetée dans la foule par ce châtiment de Dieu si terrible et si brusque, est rendue de main de main de maître.

Deux de ces impies railleurs sont étendus par terre au pied d'un arbre sans mouvement et sans vie; les autres se tenant la tête à deux mains, égarés, perdus de terreur, se précipitent sans savoir où, et poussent des hurlements que vous croiriez réellement entendre rien qu'à voir la contraction de leur bouche et la dilatation effrayante de leurs pru-

nelles : une femme, hors d'elle-même, écrasée, paralysée presque par l'éclat du tonnerre, ne sait plus par où fuir.

C'est la nature prise sur le fait. Profitant du tumulte, un cheval a rompu son frein et par ses bonds furieux achève de mettre tout ce qui l'entoure en confusion et en déroute. Un seul homme est calme au milieu de l'émotion générale : c'est le saint.

A sa gauche et à sa droite sont deux humbles moines oubliés, je ne sais pourquoi, par Vasari, dans lesquels André del Sarto a exprimé d'une manière inimitable la lassitude et la fatigue qu'a dû produire sur ces bons religieux une si longue montée. La scène se passe au sommet d'une colline, et le paysage est très-bien traité dans ce délicieux tableau, dans lequel on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, ou de la distribution des groupes, du choix des attitudes, ou de la perfection désespérante du coloris.

Le troisième tableau, dans lequel André del Sarto s'est encore surpassé, représente une

jeune fille exorcisée par saint Philippe. Les expressions manquent pour louer dignement ce chef-d'œuvre; car le progrès de l'artiste est toujours ascendant, et dès qu'on a employé le peu de mots que la langue nous prête pour exprimer l'admiration et l'enthousiasme on tomberait dans la monotomie et dans les redites.

André ne s'arrêtait pas cependant dans la noble voie qu'il s'était tracée. Son amour-propre satisfait le consolait de tous les sacrifices.

La pauvreté est belle et joyeuse lorsqu'un rayon de gloire vient dorer les haillons dans lesquels elle se drape plus fièrement qu'un roi dans sa pourpre.

Il fit sur une façade de la cour la mort du saint entouré de ses frères qui le pleurent: sujet d'une simplicité touchante, dans lequel il a su trouver un contraste d'un effet neuf et surprenant. Un petit enfant qui venait de mourir quelques heures avant le saint est porté par ses parents éplorés près de la bière

où le serviteur de Dieu repose dans la paix éternelle. A peine le petit cadavre a-t-il touché l'arche sainte, qu'il est rendu à la vie et aux larmes de sa mère.

On le voit courir plus loin dans un autre plan de la fresque plein de santé et de force. Cette peinture a l'avantage sur les autres d'être parfaitement conservée, et on ne saurait dire quel charme secret, quelle pieuse et céleste douceur s'empare à la fois de l'âme et des sens de ceux qui la contemplent. C'est un des plus consolants triomphes de l'art chrétien.

Le cinquième tableau n'appartient déjà plus qu'à l'apothéose posthume de saint Protagoniste : c'est celui qui clôt la série des sujets tracés par notre peintre sur le côté de la cour.

Le coloris en est parfait dans la plus stricte acception du mot.

Ce sont des frères servites qui posent la robe miraculeuse du saint sur la tête des petits enfants.

On ne saurait rien rêver de plus gracieux et de plus animé. Dans un coin du tableau André a placé la figure d'un vieillard au dos voûté, à la tête vénérable, vêtu d'une robe rouge, et s'appuyant sur un bâton. C'est le portrait du célèbre sculpteur Andrea della Robbia.

Une belle gravure de Girolamo Notto a reproduit récemment les traits de cette dernière composition, où l'âme du grand artiste a révélé ses plus riches trésors.

Le succès obtenu par cette partie du cloître des Servites a peu d'exemples dans l'histoire de l'art.

André del Sarto épuisa la coupe enivrante des louanges et des ovations publiques. Il faut cependant rendre justice à son cœur : au milieu de ce fracas si envié et si stérile qui se fait autour des triomphateurs, une poignée de main de son ami Francia, un sourire approbateur lorsqu'il rentrait au logis, une remarque éclairée et bienveillante étaient mille fois plus doux à André que tous les applaudissements de la foule.

L'amitié des deux artistes agitée par quelques dissentiments passagers était sortie de l'épreuve plus rayonnante et plus pure. Cette fois Francia Bigio s'applaudissait ouvertement d'avoir grondé son frère, et de l'avoir ainsi précipité par les deux épaules à travers le cloître du frère Mariano. Il est vrai qu'André avait été à deux pas de sa ruine. Mais quelle misère pourrait payer une telle gloire !

. . . . . .

Cependant, bon gré, mal gré, il faut vivre. Les ressources des deux amis, qui étaient loin d'être considérables, s'étaient englouties dans le gouffre du marchand de couleurs.

Comment suffire à une si effrayante consommation de pinceaux et de brosses? Le crédit commençait à s'épuiser, et le pauvre André, nourri de gloire et de bénédictions, devenait d'une maigreur à faire envie aux saints gothiques.

. . . . . .

Il fallut en finir.

Un beau matin, tandis que frère Mariano se frottait les mains en regardant les chefs-

d'œuvre qu'il venait de gagner à son église à force de génie et de ruse, tandis qu'il souriait avec une véritable béatitude en songeant au surcroît d'offrandes qu'apporterait à son couvent l'autre partie du cloître, lorsqu'elle serait achevée dans la même perfection et surtout au même prix que la première, André entra dans la cour plus frais et plus dispos que jamais.

— Ah ! vous voilà, mon enfant, dit le sacristain en courant à sa rencontre, soyez le bienvenu. Le travail vous attend, l'échafaudage est déjà dressé, et le crépi est tout prêt. Que Dieu et notre saint patron bénissent vos pinceaux et soutiennent votre bras comme ils l'ont fait jusqu'ici ! Allez ! mon fils, je ne vous demande qu'une chose, c'est que la seconde partie de votre œuvre ressemble à la première.

— Ah ça ! frère Mariano, dit André d'un air moitié sérieux, moitié goguenard, regardez-moi bien en face. Vous souvient-il de ce que vous m'avez dit lorsque j'ai commencé ces peintures?

— Que vous ai-je dit, mon doux Jésus ! et où voulez-vous en venir avec vos questions?

— Vous m'avez dit, sacristain de mon cœur, que je vous devais des remercîments et des chandelles pour m'avoir donné la préférence sur je ne sais combien d'artistes qui vous obsédaient nuit et jour pour peindre votre cloître.

— C'était la pure vérité.

— Vérité de moine, mon révérend; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit : vous m'avez ajouté que si je m'acquittais en confiance de la tâche que vous vouliez bien me confier, je ferais ma réputation sur la terre et mon salut dans le ciel. N'est-il pas vrai, mon père?

— Vous ai-je trompé, mon fils? votre nom n'est-il pas aujourd'hui dans toutes les bouches? n'entendez-vous pas le chœur de bénédictions et d'éloges qui s'élève devant vos peintures? Moi-même et mes pieux confrères ne disons-nous pas des messes à votre intention?

— Vous trouvez donc que j'ai acquis quelque célébrité?

— Vous êtes le premier peintre de Florence.

— Et que mes travaux auront quelque poids dans la balance de Dieu?

— Je suis convaincu, mon fils, que l'homme qui a si bien peint l'histoire de notre glorieux saint Philippe ne peut manquer d'avoir une place parmi les élus du Seigneur.

— Eh bien ! mon père, puisque de votre aveu je suis le premier peintre de Florence, puisque dans votre conviction j'ai gagné ma part de paradis, je ne veux plus travailler à vos peintures.

— Comment ! Que dites-vous, malheureux?

— C'est clair ! ma réputation est faite, et je ne puis plus rien gagner de ce côté-là. Mon salut est assuré, et on ne peut pas occuper deux places dans le ciel. Donc, recevez mes remercîments bien sincères et donnez-moi votre bénédiction.

— Un moment, mon maître, dit frère Mariano en l'arrêtant par un bout de son pour-

point, vous en parlez bien à votre aise. Vous oubliez, je crois, certain engagement signé dans ma cellule. Il suffira, pour vous le remettre en mémoire, de vous en répéter le commencement :

— *Moi, soussigné, Andrea Vannucchi del Sarto, peintre florentin...*

— C'est inutile, mon révérend, vous savez bien par quelle ruse indigne vous avez abusé de ma bonne foi. J'irai devant les Huit, j'ai de bons témoignages. Francia Bigio, mon plus tendre ami, dont vous vous êtes fait une arme pour m'induire en erreur, dira aux juges que vous avez rêvé, pour ne point vous dire que vous en avez menti. Le contrat sera déclaré nul. Il y a encore une justice à Florence.

— Tout cela ne fait rien à l'affaire. N'importe de quelles raisons je me sois servi pour vous engager à accepter un travail qui en définitive a tourné à votre avantage, vous n'étiez pas un enfant, vous avez signé en parfaite connaissance de cause, vous serez condamné.

— Et quand même je le serais, y a-t-il une loi sur la terre qui puisse m'obliger à faire un chef-d'œuvre?

— Mais l'honneur?

— J'ai déjà fait mes preuves, je montrerai ailleurs ce que je vaux.

— Et la conscience?

— Il vous sied bien d'en parler, mon père!

— Enfin, bien ou mal, vous achèverez ces peintures, cela vous regarde.

— Je m'en irai à Rome ou à Venise plutôt que de donner un coup de pinceau sur le mur que voilà.

Et André del Sarto, dont la colère s'était peu à peu échauffée, fit un mouvement pour s'éloigner.

— Voyons, mon fils, dit le sacristain en courant après lui d'un air suppliant, que faut-il faire pour vous retenir? Nous sommes pauvres comme les plus pauvres mendiants, mais il n'est pas de sacrifice qui nous coûte pour la gloire de notre saint protecteur. Si

vous m'aviez refusé lorsqu'il était temps, j'aurais avisé à d'autres moyens; mais maintenant que la moitié de l'ouvrage est faite, je suis bien obligé de vous donner l'autre moitié. Mettez-vous dans le froc d'un pauvre sacristain. Toute la colère du couvent retomberait sur moi; et quand je devrais labourer la terre avec mes ongles, quand je devrais brûler des bouts d'étain pour bougie, je ne souffrirai jamais qu'on me reproche d'avoir manqué à mes devoirs. Allons, mon petit André, ajouta-t-il avec un soupir, vous touchez déjà pour chaque fresque dix ducats.

Ici frère Mariano fit une pause, comme s'il avait calculé mentalement combien de jours il fallait pour amasser, sou par sou, une somme si énorme.

André fit un nouveau pas vers la porte.

— Eh bien ! je prends sur moi, sur ma bourse, sur mes économies d'ajouter aux dix ducats que je vous ai payés bien exactement, vous me rendrez cette justice, la somme de cinq florins en argent.

— Impossible, laissez-moi m'en aller.

— Dix !

— J'irai à Naples.

— Vingt !

— J'irai en France.

— Oh ! vous me serrez mon cordon à la gorge, vous abusez de ma position. C'est mal, c'est très-mal.

— Écoutez-moi, frère Mariano, dit André en riant, je ne viens pas ici pour vous marchander mon ouvrage, comme s'il s'agissait d'un quartier de bœuf ou d'une aune de soierie ; mais en vérité je ne puis plus m'endetter ainsi pour vous faire plaisir à vous et à saint Philippe Benizzi. Ce que je vous dis là n'est peut-être ni bien poétique ni bien orthodoxe; mais un peintre ne cesse pas d'être homme. Voilà six grands mois que je jeûne, comme vous ne l'aurez jamais fait de votre vie.

Regardez ma figure auprès de la vôtre. J'envie votre embonpoint et vos couleurs, et

je me taillerais volontiers un pourpoint neuf dans le drap bien chaud et bien luisant de votre froc.

— Achevez. Grand Dieu ! dit le sacristain avec angoisse, je vois que vous avez soif de mon sang.

— Dieu m'en préserve ! Je ne suis pas encore altéré à ce point. Non, mon père, vous ne me donnerez que quarante-deux florins de plus.

— Aïe !

— Pour que je puisse au moins me couvrir de mes frais, et j'achèverai pour l'amour de Dieu ces malheureuses fresques. Si vous voulez, François Bigio m'aidera, et nous en sortirons plus vite à notre honneur. Seulement, je vous demande la permission de laisser un peu votre cloître se reposer. J'aurai le temps de bien préparer mes cartons et de faire des études. En attendant je travaillerai ailleurs.

Frère Mariano se récria sur tous les points ; mais comme il était à la merci de

l'artiste, force lui fut d'accorder tout ce qu'on lui demanda.

André profita bientôt de la victoire, ou plutôt de la trêve qu'il avait pu obtenir. L'ouvrage ne lui manquait pas, Dieu merci, et tout le monde ne réglait pas ses prix sur l'avarice du sacristain des Servites.

Le premier travail important qu'il entreprit à cette époque fut la décoration du réfectoire de Saint-Salvi. André peignit dans la voûte saint Benoît, saint Giovanni Gualberto, saint Salvi et saint Bernard des Uberti, appartenant tous les quatre à l'ordre de Vallombrosa. Au milieu, dans un grand médaillon circulaire, il fit une seule figure à trois faces pour indiquer les trois personnes divines, manière un peu naïve de représenter la Divinité qui fut défendue dans la suite par une bulle expresse d'Urbain VIII.

Il n'avait pas fini son cénacle que Baccio d'Agnolo lui commanda de peindre à fresque une Annonciation sur un coin du Marché-Neuf. Vasari accuse André à ce sujet d'être descendu à de trop minutieux détails et d'a-

voir péché par excès de travail ; mais le tableau est tellement endommagé par le temps qu'il en reste à peine quelque trace.

Baccio Barbadori, Lorenzo Borghini, et Leonardo del Giocondo ont possédé également des sujets religieux de la main d'André.

Carlo Ginori lui en demanda deux de grandeur moyenne, achetés par la suite par Octavien de Médicis et entièrement perdus aujourd'hui.

A la même époque, appartiennent les trois Annonciations qu'on conserve dans le palais Pitti, l'histoire de Joseph qu'il fit pour Zenobi Girolani, le petit tableau de la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Ambroise pour la confrérie della Neve, une Madone pour André Sansini, et la célèbre Sainte-Famille de Giovani Goddi, chef-d'œuvre de grâce et de coloris dont Vasari fait le plus grand éloge.

Mais le lecteur nous permettra d'interrompre le catalogue des nombreux tableaux de religion répandus en Italie et à l'étranger par

André del Sarto, pour raconter un événement qui eut la plus fatale influence sur la vie et le talent de notre artiste.

Un jour, comme André passait par hasard dans la rue de San Gallo, il vit sur le pas de sa porte une jeune femme d'une admirable beauté. A cette apparition inattendue, l'artiste s'arrêta net, ses genoux tremblèrent, son sang reflua vers son cœur, il sentit que quelque chose de froid lui pénétrait dans les os. C'était un de ces coups dont on meurt, qu'on peut éviter quelquefois, mais dont on ne guérit jamais. La belle Florentine, après avoir reposé long-temps sur le jeune homme ses grands yeux langoureux, changeant tout à coup d'expression, sourit dédaigneusement et rentra dans sa boutique.

André démeura comme frappé de la foudre. C'en était fait de lui, le soleil de son âme avait disparu avec le regard de cette femme; il venait de l'apercevoir à peine et il sentait déjà qu'il ne pouvait plus vivre sans elle.

L'amour rend généralement gauche et ti-

mide; mais notre André avait peu à perdre de ce côté-là, car, ainsi que nous l'avons dit, il était modeste et craintif comme une jeune fille. Non-seulement il n'osa pas entrer dans le magasin, comme tout autre eût fait à sa place; mais il s'empressa de quitter la rue, dont les pavés semblaient lui brûler la plante des pieds.

La nuit, lorsque la ville fut entièrement plongée dans le silence et dans les ténèbres, il vint errer comme une âme en peine devant cette maison, qui renfermait la destinée de sa vie, se promettant vingt fois que le lendemain il aurait plus de courage; mais le lendemain, dès que le jour naissant vint éclairer sa pâleur, il s'enfuit comme un criminel surpris en flagrant délit.

Cependant ce regard, ce sourire qui avaient à jamais décidé de son sort, enfoncés dans sa poitrine comme deux flèches brûlantes, le suivaient partout sans repos ni trêve. Les pinceaux lui tombaient de la main s'il essayait de travailler; le plaisir se tournait en poison s'il cherchait à se distraire.

Francia Bigio, inquiet de ce nouveau changement de son ami, lui adressa quelques questions qui restèrent sans réponse. Sansovino, dont les principes étaient moins sévères et la gaieté plus communicative, fit subir au pauvre André toutes les railleries imaginables sans pouvoir lui arracher un mot. Ce dernier, pour triompher de la mélancolie d'André, l'emmena à un souper de joyeux compagnons. On l'assaillit de toutes parts, on le pria mais son secret ne sortit pas de sa bouche.

Après dix ou douze jours d'hésitation et d'angoisses, André se décida enfin à prendre un parti. Il fallait lui parler ou mourir.

Poussé par cet instinct de conservation qui n'a jamais abandonné personne, pas même les amoureux, et transigeant en quelque sorte avec la peur, le pauvre peintre se hasarda de nouveau à traverser la rue San-Gallo en plein jour; mais à la seconde maison son courage s'évanouit, et il pensa tomber en défaillance.

Heureusement ou malheureusement pour

lui, si on considère les suites funestes de sa passion, une vieille femme d'une mine assez suspecte était assise devant la porte tout près de l'endroit où il avait failli se trouver mal.

— Qu'avez-vous donc? s'écria la vieille en joignant les mains, vous êtes pâle comme un revenant; entrez chez nous, mon jeune seigneur, vous allez boire un verre d'eau et vous reposer quelques instants.

— Merci, ma brave femme, lui dit André en acceptant l'offre de la vieille, car il sentait en effet que ses forces allaient lui manquer et qu'il lui eût été impossible de faire un pas de plus.

Dès qu'il fut remis André tira un florin de sa bourse, et, l'ayant glissé discrètement dans les mains de la vieille pour son empressement, il allait se lever; mais en jetant un coup d'œil sur la chambre dans laquelle il se trouvait, et sur la vieille femme qui se confondait en révérences, André devina à peu près à qui il avait à faire. Il vit dans ce secours

imprévu que le ciel ou le diable avait mis sur sa route, le seul espoir de salut auquel il pût s'accrocher.

— De grâce, ma bonne mère, dit-il en se tournant vers la vieille et rougissant jusqu'au blanc des yeux, sauriez-vous me dire quelle est cette femme d'une si grande beauté qui demeure dans cette rue, en face et quatre ou cinq portes plus haut que votre maison ?

— Je sais de qui vous voulez parler, répondit la vieille avec un sourire équivoque. Il n'y en a pas une autre, ni dans la rue, ni dans le quartier, ni dans la ville, ni dans le paradis du bon Dieu, qui soit plus belle, plus fraîche, plus avenante que ma voisine.

— Vous la connaissez donc? demanda André, dont le regard brilla tout à coup, vous savez son nom? qui est-elle?

— C'est madame Lucrezia del Fede, la femme du bonnetier Carlo Recanati.

— Mariée! dit le jeune peintre avec un cri de douleur.

— Si ce n'est que cela qui vous tourmente,

reprit l'affreuse vieille avec une expression sinistre, le pauvre cher homme n'en a pas pour long-temps, un souffle suffirait pour l'emporter; d'ailleurs, il est à la campagne.

—Et crois-tu que sa femme veuille prendre en pitié un malheureux qui l'adore, et qui ne saurait plus vivre sans respirer l'air qu'elle respire, sans se brûler au feu de ses regards, sans s'enivrer du son de ses douces paroles?

—Sans doute, si celui qui l'aime vous ressemble un peu, mon jeune seigneur!

—Va, cours, prends cette bourse, il y a une dizaine de ducats. Ce ne sont que les arrhes. Parle-lui de mon amour; et si tu reviens avec une bonne nouvelle... ah! ne me la donne pas trop vite... la joie me tuerait.

—Permettez que je vous baise les mains, mon prince.

—N'es-tu pas encore partie? Songe que tu me laisses entre la vie et la mort.

Le lendemain, lorsque André del Sarto

parut au cloître des Servites il était radieux. Il serra à plusieurs reprises Francia Bigio sur son cœur. Il parlait tout seul et tout haut en esquissant d'une main rapide les admirables groupes de la Naissance de la Vierge. Sa joie débordait par tous ses pores ; ses discours avaient quelque chose de heurté, d'incohérent, ses yeux brillaient d'un éclat extraordinaire ; puis de temps à autre il retombait comme dans une muette extase, et des larmes coulaient silencieusement sur ses joues.

La journée finie, il disparut pour quelques heures. Lorsqu'il rentra vers minuit, ce fut un nouveau redoublement de joie et de transports ; il frappa les murs de sa chambre, il répétait toutes les chansons qu'il avait apprises dans son enfance. Aux questions que Francia lui adressait, il ne répondait que par ces mots :

— Je suis heureux ! ah ! mon ami, je suis heureux !

Francia Bigio respecta sa joie comme il avait autrefois respecté son chagrin, et il n'insista pas pour en savoir davantage.

— Cependant l'ouvrage avançait, quoiqu'à vrai dire André se permît de longues absences. Bientôt son secret n'en fut plus un pour personne. Mais les amoureux sont comme les enfants : dès qu'ils ont mis la main sur leurs yeux ils s'imaginent être parfaitement cachés, et, parce qu'ils ne voient pas les autres, ils croient que personne ne les voit.

— Comment trouves-tu ces petits enfants qui jettent des fleurs ? demandait-il à Francia Bigio qui peignait à côté de lui sa belle fresque du Mariage de la Vierge ?

Et Francia, sans lui demander d'où il venait si essoufflé, lui répondit simplement :

— Je les trouve charmants.

— Et les femmes qui préparent le berceau de l'enfant ? et les amies, et les commères qui s'en viennent visiter sainte Anne ? et ce petit garçon qui se chauffe auprès du brasier ? et le vieillard étendu sur son lit de repos ?

Francia ne tarissait pas en éloges ; car, réellement, la composition d'André était

magnifique, et jamais il n'avait déployé une telle grandeur de style, une telle grâce d'expression, une telle morbidesse de coloris.

Un jour il vint prendre Francia sur son échafaudage et le pria de monter sur le sien. Il fit placer son ami au point de vue convenable, et découvrit avec une grande émotion une figure de femme qu'il venait d'achever.

— Qu'en dis-tu ? demanda André d'une voix tremblante.

— Très-bien, répondit Francia.

— N'est-ce pas qu'elle est belle ?

— Elle est parfaitement dessinée.

— Et son front, ses yeux, son sourire ?

— On ne peut plus gracieux ; mais je te conseille de retoucher un peu ces draperies.

— Et non, mon ami, je ne te parle pas de ma figure, elle a beaucoup de défauts ; mais dis-moi, Francia, si une femme réelle et vivante ressemblait à cette esquisse, ne la

trouverais-tu pas digne de l'amour des anges?

— Je ne vois dans une œuvre d'art que les qualités et les défauts de l'artiste. Je ne sais si ta figure est un portrait ou un rêve; mais si c'est un portrait, avant de te donner mon avis sur l'original il faudrait le connaître.

— André ne répondit plus un mot, il était resté devant l'objet de son adoration muet et immobile comme un saint en prière. Il ne s'aperçut pas que Francia retournait à son travail en lui jetant un regard de pitié.

Une autre fois André montra à son camarade une Madone qu'il venait de terminer pour un noble Florentin. L'âme de l'artiste était passée tout entière dans le chef-d'œuvre.

— Tu n'as jamais rien fait de si parfait, dit Francia sèchement; mais j'y trouve un grand défaut.

— Lequel? demanda André avec étonnement.

— Pardieu! tu ne vois donc pas que ta vierge est enceinte!

André se mordit les lèvres ; il allait répondre, mais Francia lui prit doucement les mains et l'entraînant près d'une croisée :

—Écoute, lui dit-il, je lis depuis longtemps dans ton cœur aussi clairement que si tu me répétais à haute voix ce qui s'y passe. Tu aimes et tu te crois aimé. Ne m'interromps pas, André, voici déjà vingt fois que tu me montres le portrait de cette femme, et tu crois que tes yeux, que tes paroles, que ton silence ne te trahissent pas ! Je ne sais si tu le fais exprès ou si ta main t'emporte malgré toi : mais cette femme est dans tous tes tableaux. C'est Lucrezia del Fede.

Je ne t'en aurais jamais parlé, si ta passion pour la bonnetière de la rue San Gallo n'était pas le sujet de toutes les conversations et la fable de tous les ateliers. Or tu ne connais pas Lucrezia. Laisse-moi dire jusqu'à la fin; tu ne la connais pas, cela est sûr. Elle est fille d'un père vicieux et perverti. Parle à qui tu voudras de Baccio del Fede. On te dira qu'il est un ivrogne, un joueur, bien pis que cela, un coupe-jarret, bien pis encore, il

te vendrait sa fille et ses deux jeunes sœurs pour avoir de quoi payer une nuit de débauche. Tel père, telle fille. Parjure à son mari, crois-tu qu'elle te sera fidèle? Rentre en toi-même s'il en est encore temps. Cette femme sera le malheur de ta vie et la ruine de ton talent. Déjà tu sacrifies à tes penchants grossiers la beauté pure et idéale de l'art. Tu ne respectes plus ton pinceau. Les traits de ta maîtresse sont dans toutes tes madones, et tu as poussé le scandale et le sacrilége jusqu'à la faire paraître sur l'autel des églises et aux yeux des fidèles revoltés, avec des signes très-visibles et très-avancés de grossesse.

Ici Francia s'arrêta et regarda son ami avec une vive anxiété pour voir quel effet produisaient sur lui ses paroles.

— As-tu fini? demanda André d'une voix brève.

— Pourquoi cela?

— Adieu! — Et il s'élança vers la porte.

— Écoute-moi! où vas-tu?

— Si un autre m'avait tenu ce langage, il serait déjà étendu à mes pieds d'un coup de mon épée. Quant à toi, je n'ai qu'un mot à te répondre : celui qui me parle ainsi de la femme que j'aime n'est plus digne de me toucher la main comme ami.

— Malheur à toi! malheur à moi! malheur! malheur! dit Francia en sanglotant, et il cacha sa figure dans ses mains.

A dater de ce moment André del Sarto fut perdu pour ses amis, pour l'art, pour la famille.

Il recommença sa vie de travail immodéré et de bruyants plaisirs. Inquiet et fiévreux, agité sans cesse par la tourmente de sa passion, devenu le jouet d'une femme capricieuse, despote, insensible, évitant la conversation et les sages conseils de Francia avec la répugnance de l'enfant malade qui repousse la coupe amère, seul espoir de guérison, André courait chercher dans l'atelier de Contucci des distractions grossières ou folles avec Jean-François Rustici, Solomeo, Spillo, Baccelli

Robetta, orfévre, Baccelli, chanteur et musicien, et Lippi, le plus grand rieur de l'époque.

— Cela se trouve à merveille, dit un jour Sansovino à Sanzullo, André a le vin morose et l'amour larmoyant. Il est gai comme une nuit de vendredi saint; nous allons l'engager dans la *Compagnie du Chaudron* et celle *de la Truelle.*

Or voici ce qu'étaient ces deux estimables Compagnies. Nous demandons la permission à nos lecteurs d'entrer dans quelques détails; c'est toute la vie des artistes au seizième siècle.

Cellini nous fait des récits pompeux de ce joyeux festin où il habilla en femme son élève Diego, et s'amusa des madrigaux et des baisers que lui adressait la *vertueuse brigade.* Vasari, le plus gourmé et le plus sérieux historien de l'art et des artistes d'Italie, ne croit pas déroger à sa gravité en expliquant avec la plus minutieuse prolixité l'organisation secrète de ces Compagnies, et en nous conservant jusqu'au menu des banquets solennels donnés tous les ans par les initiés.

La Société *du Chaudron* (*del Pajuolo*) dans les salons de Rustici, à deux pas de l'appartement occupé par André. C'était un original au premier chef que Rustici.

Sa chambre était remplie d'aigles privés, de corbeaux savants et de porcs-épics facétieux.

Le bourgeois qui avait affaire à messer Giovanni Francesco, avant d'arriver jusqu'à lui devait donc passer par une foule d'épreuves plus ou moins réjouissantes. Un grand aigle noir venait se poser sur son épaule et faisait craindre au malheureux le sort trop brillant de Ganymède. Le corbeau lui disait bonjour en trois ou quatre langues différentes, et le hérisson venait frotter à ses jambes familièrement bon nombre de petits dards aiguisés.

Après quoi le maître de la maison se levait gracieusement, prenait par la main ce visiteur et le menait dans une autre chambre bâtie en guise de vivier, où le pauvre homme se trouvait au milieu d'une multitude effrayante de serpents, de crapauds, de couleuvres qui

venaient jouer autour de lui et s'entrelacer à son corps avec des nœuds et des replis à faire envie au groupe de Laocoon. Au reste le bourgeois en était quitte pour la peur, car tous les animaux de Rustici passaient pour être parfaitement élevés, et le maître avait une réputation de jongleur tant soit peu entachée de sorcellerie.

Les membres du *Chaudron* ne pouvaient être plus de douze. Un *provéditeur* était élu tous les ans pour ordonner les repas et présider aux fêtes.

Chaque membre était tenu de porter un plat de son invention, tous sous une forme bizarre et différente, pour servir au service de ces monstrueux pique-niques.

Si deux convives se rencontraient dans le même plat et dans la même forme, ils payaient amende aux grands applaudissements de la joyeuse Compagnie.

Voici la description exacte et historique du souper de réception d'André del Sarte :

La décoration de la salle à manger représentait un immense chaudron au fond duquel étaient assis en rond les convives. La table était au niveau de l'eau bouillante, et de temps à autre les mets se soulevaient par un mécanisme intérieur et venaient à la surface. Le manche du chaudron, qui touchait à la voûte, était formé d'un grand arc illuminé qui répandait sur la table des torrents de clarté. Une musique invisible et souterraine imitait par des symphonies étranges le grésillement des tisons et le bouillonnement de la chaudière.

A un signal de Giovanni Francesco, qui remplissait les fonctions de *provéditeur*, un arbre poussa tout à coup du fond de l'eau; portant sur chacune de ses branches les différents plats en guise de fruits.

A chaque service l'arbre plongeait et reparaissait tout à coup chargé de nouveaux mets et de nouvelles fleurs.

Le maître de la maison avait apporté ce soir-là, pour sa part, un grand pâté en forme

de chaudière, dans laquelle Ulysse plongeait un père pour le rajeunir dans cette classique fontaine de Jouvence.

Quant au personnage chargé de jouer aux yeux, nous dirions à la bouche des convives le rôle du sage Ulysse, c'était tout bonnement un chapon.

Spillo présenta à la Compagnie un chaudronnier avec tous ses instruments pour étamer au besoin la chaudière.

Cet honnête ouvrier était une oie farcie d'olives.

Domenico Palizo habilla en servante une petite truie avec sa quenouille et son fuseau aux côtés.

Robetta apporta une tête de veau sous la forme d'une enclume.

Enfin André del Sarto (pour ne pas trop abuser de la patience du lecteur) voulut se distinguer comme artiste et comme gastronome.

Son plat représentait un temple gothique,

taillé exactement sur le patron de l'église San Giovanni; mais élevé sur des colonnes. La mosaïque du pavé était en gélatine, et les magnifiques saucissons de Bologne imitaient à s'y méprendre le porphyre des colonnes, dont les chapiteaux et les bases étaient en fromage de Parmesan. Des pâtes sucrées formaient la corniche, et la tribune se composait de massepains.

Sur un lutrin de veau froid se prélassait un missel en lasagnes poivrées de lettres et de notes, devant lequel des pigeons et des becfigues, dans leurs surplis de graisse, chantaient la basse et le soprano.

Un éclat de rire olympien et un tonnerre d'applaudissements accueillit ce chef-d'œuvre de cuisine et d'architecture. Ce fut le seul ouvrage d'André depuis sa folle passion où il n'eût pas cherché à introduire le portrait de sa Lucrezia, et pour cause.

Au dessert on chanta des odes et on lut des stances. André del Sarto, qui, comme tous les artistes de son temps, se piquait de poésie,

chanta un petit poème héroï-comique, imité d'Homère, sur la bataille des rats et des grenouilles.

Ceux qui seraient curieux de juger par eux-mêmes du talent poétique de notre artiste trouveront ses vers dans les notices sur la Vie d'André del Sarto, publiées par Luigi Biadi.

Voici maintenant l'origine de la Société *de la Truelle*, qui a plusieurs rapports avec celle *du Chaudron* :

Un bossu, nommé Jeo d'Agnolo, spirituel et farceur comme tous les bossus, soupait dans son jardin de Campanie avec ser Bastiano Saginalti, ser Raphaelo del Beccajo, ser Cocchino, Girolamo del Giocondo et Baya, tous plus ou moins mauvais plaisants et mauvais sujets comme lui.

Au moment où l'on servait la *ricotta*, espèce de fromage italien qui tient le milieu entre le fromage à la crème et le neufchâtel, Baya avisa dans un coin un morceau de mortier, et tandis que le bossu, les yeux fermés, la

bouche toute grande ouverte, attendait avec une volupté de gourmand une cuillerée de *ricotta*, on lui ferma la bouche avec une grande truellée de plâtre et de chaux.

Là-dessus les rires et les trépignements de la Société ne connurent plus de frein, on criait à tue-tête la *truelle !* la *truelle !*

Le bossu se tordait par terre comme un possédé, et lorsque tous ces cerveaux fêlés furent un peu remis de leur gaieté, mais non de leur ivresse, ils fondèrent la Compagnie de la Cazzuola, et en rédigèrent gravement les statuts.

Ceci se passait en 1512. En peu d'années la Société prit un développement merveilleux et étonna Florence par la richesse de ses costumes, le goût de ses fêtes et l'éclat de ses spectacles.

Les gentilshommes les plus puissants, les artistes les plus en renom se montrèrent jaloux de l'honneur d'en faire partie. Les règlements de la Société n'admettaient que vingt-quatre membres.

La Compagnie était placée directement sous le patronage de saint Jean-Baptiste, ce qui n'empêchait pas la mythologie de jouer le premier rôle dans les fêtes qu'on y donnait, et les comédies de l'Arioste, de Machiavel, de Bibiéna (les plus obscènes compositions du siècle) d'obtenir un éclatant succès.

Il est vrai qu'on les jouait aussi au Vatican devant les papes et les cardinaux et que personne ne songeait à s'en formaliser.

Nous ne suivrons pas Vasari dans le compte-rendu de ces gigantesques bombances. Ceux de nos lecteurs qui y trouveraient plaisir n'auront qu'à consulter la Vie de Francesco Rustici.

C'étaient des mascarades d'une extravagance à dépasser les rêves de l'imagination la plus effrénée, des repas titaniques, des jeux, des surprises imités en partie des épreuves des francs-maçons.

Il n'y avait pas de festins sans pantomime, point de réunion sans mystère. Tantôt c'était Cérès à la recherche de sa chère Proserpine,

et tous ceux qui voulaient suivre la *déesse du pain*, pour ne pas mourir d'inanition, étaient obligés de passer dans la gueule d'un affreux dragon dont les dents affilées et tranchantes comme une hache menaçaient de se fermer sur le cou des convives.

Tantôt c'était un hôpital avec sa double rangée de lits, ses gardiens, ses médecins, ses malades, et les compagnons de la truelle affublés des plus sales guenilles et vomissant de leur bouche avinée tous les blasphèmes, les imprécations, les injures qui aient jamais embelli l'argot des proxénètes et des voleurs, jusqu'à ce que saint André en personne vînt les délivrer de leur hideux séjour pour les mener dans une salle somptueusement éclairée.

C'était une chambre pavée d'ossements humains, aux murs suintant le sang, au plafond lambrissé de têtes fraîchement coupées.

Au milieu de la chambre on voyait sur un lit de plume Mars et Vénus ayant pour tout vêtement le filet de Vulcain.

C'était enfin le diable servant à ses hôtes dans un souper infernal tout ce que la nature ou l'imagination des hommes ont créé d'animaux et de monstres les plus dégoûtants et les plus difformes : monstres et animaux s'évanouissaient en fumée au moindre signe de Pluton et laissaient à leur place les fruits les plus exquis et les mets les plus délicats.

Dans cette atmosphère de corruption et de débauche, le peu de caractère qu'avait encore André del Sarto s'usa complétement.

Un nouveau malheur vint fondre sur lui et acheva sa perte.

Le mari de la Lucrezia mourut presque subitement, précipité peut-être au tombeau par l'inconduite de sa femme.

André, sans consulter aucun de ses amis, épousa publiquement son indigne maîtresse, et reçut chez lui son père et ses sœurs. La ville entière s'émut à ce scandale; tous ses amis et ses élèves (à l'exception de Francia, dont l'affection était inaltérable) l'abandon-

nèrent à son sort. Ses pauvres vieux parents en moururent de misère et de douleur.

Accablé par le mépris général, triste, isolé de tous, dominé par cette femme indigne, le pauvre André travaillait beaucoup plus que ses forces ne le lui permettaient. Il s'épuisait nuit et jour pour jeter dans cet éternel abîme de l'or à pleines mains, sans jamais pouvoir le combler. Pour surcroît de honte, le portrait prosaïque et vulgaire de cette femme venait s'imposer comme un stigmate indélébile dans toutes ses fresques et dans tous ses tableaux.

La célèbre tête du *Christ*, la *Madona di San Francesco*, les trois Sainte Famille qu'on peut admirer dans la collection du roi de Bavière, et que les connaisseurs préfèrent de beaucoup à celle du Belvédère à Vienne, du palais Schiarra, du palais Borghèse et du palais Colonna, datent de la même époque, c'est-à-dire de l'année 1515. Le seul défaut qu'on pourrait reprocher à ces peintures, c'est le manque de grandeur et l'impuissance

de plus en plus marquée de s'élever à l'idéalisme de l'art.

Vers le même temps il acheva son Adoration des mages dans le cloître des Servites et reprit les peintures de la confrérie dello Scalzo.

Il fut chargé de la décoration de je ne sais plus quel char de triomphe qui devait paraître dans la procession de saint Jean, et jeta plusieurs histoires en grisaille sur une façade en bois élevée par Sansovino devant l'église Santa Maria del Fiore, à l'occasion des fêtes qu'on célébra à Florence pour recevoir Léon X.

Il multiplia les tableaux, les portraits, les miniatures, et descendit jusqu'à colorier les meubles de François Borgherini... Mais, malgré ce travail opiniâtre et multiplié, la misère et le désespoir décrivaient autour de lui des cercles de plus en plus serrés, et l'enlaçaient dans des nœuds inextricables.

Le dernier ouvrage qu'il fit avant de s'ex-

patrier fut un portrait de Baccio Bandinelli. Ce portrait n'était, à vrai dire, qu'un prétexte. Baccio, connaissant la pauvreté d'André, l'avait fait venir chez lui pour lui acheter le secret de ses procédés dans la peinture à l'huile. Mais, malgré les traces profondes que l'avilissement et le chagrin avaient laissées sur le front abattu de l'artiste, il y avait encore chez lui tant de noblesse et de résignation, que l'impudent Bandinelli, n'osant lui marchander son secret, préféra le lui voler.

Au premier coup de pinceau André devina son projet, il sourit amèrement, et se mit à confondre et mêler les couleurs avec une telle précipitation, que le portrait fut fini avant que Baccio eût pu rien comprendre au procédé de l'artiste.

Quelques tableaux envoyés en France avaient appris le nom d'André del Sarte à François Ier, ce noble souverain, qu'on a surnommé le roi-chevalier, et qu'on eût pu surnommer avec autant de justesse l'artiste-roi.

En 1518, au moment de sa plus grande détresse, André fut appelé par François Ier à la cour de France. Il débuta par le portrait du dauphin, et ce seul ouvrage lui fut payé 300 écus; c'est-à-dire six fois autant que ses cinq premières fresques du cloître des Servites.

La protection du roi, l'intérêt que lui témoignèrent dès son arrivée Louis d'Angoulême et le connétable de Montmorency, l'admiration unanime excitée par ses tableaux relevèrent son courage abattu et rafraîchirent cette pauvre imagination, épuisée et malade, d'une rosée bienfaisante.

De tous les tableaux exécutés par notre peintre à cette époque, on n'en voit que trois au musée du Louvre: la *Charité* et deux *Sainte Famille* qui diffèrent entre elles par la composition et la disposition des personnages.

Le nom d'André del Sarto était déjà illustre en France, cette patrie adoptive de tous les grands artistes; sa fortune s'élevait sur des

bases larges et solides, il était en train d'achever un Saint Jérôme pour la reine-mère, et il avait envoyé déjà à Florence assez d'argent à sa femme pour bâtir une maison derrière l'Annunciade, lorsque Lucrezia del Fede, son mauvais génie, dont l'image l'avait poursuivi sans cesse, lui écrivit une lettre fatale dans laquelle elle lui donnait à entendre que, s'il ne revenait pas à la hâte, ne pouvant supporter son absence, elle se jetait dans l'Arno.

Ce fut un coup de foudre pour André. Il se présenta au roi et lui demanda en balbutiant la permission de faire une course à Florence.

François I^er^, toujours grand, toujours bon, toujours noble, non-seulement accorda le congé demandé; mais il confia à l'artiste une forte somme pour acheter des tableaux et des statues, pour engager de jeunes peintres à son service, pour encourager des artistes malheureux, pour remplir enfin la plus belle mission que jamais monarque ait donnée à un artiste.

Hélas! nous n'ajouterons plus qu'un mot qui brûle notre plume : — André garda l'argent et ne revint plus en France !

Après cet ignoble abus de confiance, la vie d'André ne fut plus qu'une longue suite de honte et de remords.

Nous glisserons rapidement sur ses dernières années, quoiqu'elles ne soient pas moins importantes pour l'histoire de l'art; mais le cœur nous manque pour assister au douloureux spectacle d'une nature avilie à ce point.

De retour à Florence, il se cacha dans le couvent de l'Annonciation; et en échange de l'asile qui lui était offert il peignit dans le jardin la parabole du *Maître de la vigne*, un Christ qu'on dirait dessiné par Michel-Ange, et une Déposition de croix dont les différents personnages respirent une mélancolie touchante.

Dans les sept années suivantes il termina ses peintures de la confrérie dello Scalzo, exécuta beaucoup de fresques, parmi les-

quelles il faut citer la Madone de la porte Pinti, respectée par la soldatesque pendant le siége de 1529, et fut chargé de la décoration du palais Poggio a Cajano en compagnie de Francia Bogio et de Pontormo.

En 1525, André copia un tableau de Raphaël, le portrait de Léon X, avec une fidélité tellement surprenante, que Jules Romain lui-même, qui avait travaillé à l'original, ne voulut pas croire que ce fût une copie.

Cette copie, si célèbre par le récit de Vasari, à en croire les trois quarts des biographes se trouverait à Naples. Tout récemment encore il s'est engagé à ce sujet entre les savants napolitains et florentins une polémique si vive et si terrible, pour savoir lequel des deux tableaux était de Raphaël, lequel d'André del Sarto, que nous ne n'oserions pas intervenir dans ce nouveau jugement de Salomon.

Le chef-d'œuvre si célèbre sous le nom de *Madona del Sacco*, achevé vers la même époque, est le digne pendant de son tableau

à l'huile la *Madona de San Francesco*, ce sont les deux merveilles du genre.

Il fit aussi, pour le même couvent de *San Salvi* dont nous avons parlé plus haut, une Cène digne, sous tous les points, de l'effet irrésistible qu'elle produisit sur les Florentins en 1529.

On avait abattu tous les édifices environnants avec une partie de l'église et du cloître pour empêcher que l'armée assiégeante ne s'en fît un rempart, lorsque les démolisseurs arrivés tout à coup devant le chef-d'œuvre s'arrêtèrent tous muets et immobiles d'admiration, *comme si une puissance invisible avait paralysé leurs bras et leurs langues.* Ce sont les expressions de l'historien Varechi.

Mais la guerre et la peste, ces deux terribles fléaux de Dieu, s'étaient déchaînés sur Florence. André partagea les malheurs de sa patrie. Un de ses derniers ouvrages fut le magnifique *Sacrifice d'Abraham*, par lequel le pauvre artiste espérait se réconcilier avec François Ier, et obtenir sa réhabilitation aux yeux du monde.

En 1529, Octavien de Médicis lui demanda une Sainte Famille. André exprima dans ce tableau tout ce qui restait dans son âme de tendres sentiments et de grâce poétique.

Quelque temps après, le grand conseil, ayant condamné trois déserteurs à être pendus en effigie, trouva tout naturel de transformer André del Sarto en bourreau. André accepta en silence cette dernière expiation.

Enfin, l'an 1530, frappé de l'épidémie qui désola Florence, au moment où la liberté de sa patrie rendait le dernier soupir, André del Sarto, lâchement abandonné par sa femme, isolé de tous (Francia Bigio, son fidèle ami, et Puligo, son élève bien-aimé, étaient déjà morts), pauvre, déshonoré et maudit, il expira à l'âge de quarante-deux ans sur son lit de douleur.

La confrérie de Saint-Jean-Baptiste l'enterra modestement par charité.

Dominique Conti, un des élèves d'André, peintre très-médiocre, qui avait hérité des dessins et des cartons de son maître et qui se les fit

voler assez sottement, lui éleva dans l'église des Servi un petit monument consistant dans le portrait du peintre, scellé dans un pilier, et dans quelques mots latins composés par Pierre Vettori.

Mais des bourgeois susceptibles, fâchés qu'on eût osé mettre un tableau dans leur église sans leur en demander la permission, firent jeter à bas l'inscription et le portrait.

Ceci nous prouve — ajoute Vasari en terminant la Vie d'André del Sarto par cette belle et consolante moralité — ceci nous prouve que la *destinée*, non contente d'avoir influé sur notre vie, nous poursuit jusqu'au delà du tombeau.

JACQUES DE PONTORMO.

Le Pontormo eut pour maîtres Léonard de Vinci, Pierre de Cosimo, et Mariotto Albertinelli. Il travaillait dans l'atelier de celui-ci; et Jacques de Pontormo n'avait point encore atteint sa vingtième année, lorsque Raphaël, alors à l'apogée de sa gloire (c'était en 1512), prédit que l'auteur serait un peintre de premier ordre. Ce fut vers cette époque qu'il peignit au-dessus du portique extérieur de l'église de l'Annonciation les deux figures représentant la Foi et la Charité qui firent dire à Vasari, peu louangeur de cette sorte de peinture, que c'était la plus belle œuvre

de ce genre qu'on eût vue jusqu'alors; et à Michel-Ange, que si Dieu prêtait vie à ce jeune homme il élèverait son art jusqu'au ciel.

En effet, rien de plus beau, de plus pur et de plus suave que la peinture de Jacques de Pontormo jusqu'au moment où, Michel-Ange ayant été chargé par le marquis del Vasto de dessiner le Christ apparaissant à la Madeleine, celui-ci eut l'idée de faire mettre en couleur par Jacques le dessin de Michel-Ange.

Cette combinaison valut aux deux artistes de telles louanges qu'elles perdirent naturellement le plus faible des deux; Pontormo voulut faire du Michel-Ange à lui tout seul, et sans arriver à être Michel-Ange il cessa d'être Pontormo.

Joseph présentant son père et ses frères à Pharaon, tableau sur bois, est un tableau du meilleur temps de Pontormo, c'est-à-dire de 1523. Pontormo avait alors trente ans.

Salvi Borgherini, gentilhomme florentin,

à l'occasion du mariage de son fils Pierre François avec Marguerite Acciaiuoli, avait fait faire à Baccio d'Agnolo un ameublement complet de chambre à coucher en bois sculpté avec dossiers, bahuts, fauteuils et lit de noces; et pour que les peintures, qui devaient l'orner, correspondissent à l'excellence de la sculpture, il avait appelé concurremment, en leur demandant à chacun un épisode de la vie de Joseph, André del Sarto, Jacques de Pontormo, Granacci et Bachiacca. Mais, quelque temps après l'achèvement de ces petits chefs-d'œuvre, vint le siége de Florence, et avec lui la ruine de la plus grande partie des choses d'art que renfermait la splendide cité républicaine. La ville prise, il s'éleva de son sein même des hommes qui disposèrent en vainqueurs des richesses de leurs concitoyens; qui se précipitèrent dans les palais abandonnés, et enlevèrent comme un butin personnel les meubles magnifiques, les riches tableaux, les statues précieuses. Une troupe de ces pillards, conduite par Jean-Baptiste de la Palla, s'élança vers la maison de Salvi Borgherini. Mais cette même

Marguerite Acciaiuoli, pour laquelle les bijoux de la renaissance, que nous avons signalés, avaient été faits, les attendit de pied ferme, et les apostropha d'une harangue à la fois si hautaine, si patriotique et si méprisante, que, pareils à ces assassins qui reculèrent devant la majesté de Coligny, ces misérables reculèrent devant la dignité de cette femme.

Pour cette fois, les merveilles d'André del Sarto, de Jacques de Pontormo, e Granacci et de Bachiacca furent sauvées.

Mais, depuis, une partie de ces précieuses compositions fut dispersée et perdue; on retrouva deux morceaux de la main de Bachiacca dans la maison de la *signora Luisa Nerli* de Sienne, la galerie Pitti de son côté fit la gracieuse acquisition des peintures d'André del Sarto, enfin la GALERIE DES OFFICES parvint à se procurer la tablette sur laquelle Jacques de Pontormo avait peint Joseph conduit en prison pour son prétendu outrage à la femme de Putiphar.

JEAN-ANTOINE SOGLIANI.

Sogliani fut vingt-quatre ans, je ne dirai pas l'écolier, mais l'imitateur de Laurent de Credi, et passa à l'école de frère Bartholomée; c'est-à-dire qu'il étudia sous les deux peintres les plus religieux de l'époque, et que, comme son génie n'était pas assez indépendant pour marcher seul, à sa manière et de ses propres ailes, il nous laissa des tableaux qui semblent des compositions un peu faibles tantôt de l'un, tantôt de l'autre de ces deux peintres.

Et cependant il y a un charme tout particulier dans les tableaux de Sogliani : ses Madones sont de chastes femmes, ses *bambini* sont de divins enfants; puis il y a dans les

plis de ses vêtements une élégance modeste et douce qui rappelle les deux peintres idéalistes que Sogliani avait pris pour modèles.

Quant au coloris, il est vif et doux à la fois, plein de nuances charmantes qui parcourent, si l'on peut le dire, toute la gamme de la peinture, et qui font de ce tableau, sinon un grand tableau d'église, du moins un ravissant tableau d'oratoire.

Outre ses tableaux Sogliani a laissé un grand nombre de fresques à Florence et à Pise.

FRÈRE PHILIPPE LIPPI.

Quoique contemporain de Béato Angélico, frère Philippe Lippi forme avec son pieux confrère un parfait contraste, et comme homme et comme artiste : c'est que frère Philippe Lippi avait le monde dans le cœur ; aussi fuyait-il de son couvent au moment où frère Angélique revenait mourir dans le sien.

La vie de frère Philippe Lippi est une vie de chercheur d'aventures, et non pas de moine pèlerin. La misère avait revêtu l'enfant d'un froc ; l'amour fit prendre au jeune homme l'habit d'un beau cavalier. A partir

de l'âge de 17 ans, frère Philippe courut le monde, peignant indifféremment les chapelles et les boudoirs, courant les courtisanes et enlevant les religieuses : aussi, tandis que le bienheureux Ange de Fiésole penchait si doucement sa tête en mourant, que ceux qui veillaient près de son lit faisaient silence craignant de le réveiller, Philippe Lippi, empoisonné par quelque frère insulté ou quelque mari jaloux, se tordait sur son lit de mort en blasphémant ses profanes amours, et ne pensant à Dieu que pour se souvenir qu'il l'avait oublié.

Avec toutes ces passions on peut être un grand peintre, mais on n'est point un peintre religieux ; aussi aucune des productions de frère Philippe Lippi ne respire la douce candeur du Pérugin, ni la foi ardente de Béato Angélico.

Saint Augustin écrivant (tableau sur bois) est une des mieux réussies. Saint Augustin écrit — ses Confessions sans doute, — ou plutôt il pense avant d'écrire, sa main est suspendue, et attend quelqu'une de ces pro-

fondes pensées qui ont fait de l'évêque d'Hippone non-seulement un grand écrivain, mais encore un grand poète; et peut-être la phrase qu'il cherche est-elle celle-ci : — *Patiens quia æternus* — Dieu est patient parce qu'il est éternel.

C'est une seule figure, assise dans sa majestueuse simplicité, vêtue d'une robe et d'un manteau à plis simples et larges, d'aspect un peu dur peut-être; mais ce défaut était, comme on le sait, celui de l'époque, puisque le tableau fut exécuté, selon toutes les probabilités, vers le commencement du quinzième siècle.

A terre sont des fragments de manuscrits déchirés.

Cette précieuse peinture a appartenu d'abord à la famille Vecchietti, ensuite au peintre Ignace Hugfort; enfin la GALERIE DES OFFICES l'a achetée en 1779.

La Madone, l'enfant Jésus et les anges, second tableau de frère Philippe Lippi, vient confirmer ce que nous avons dit à propos du

premier : c'est que l'aventureux carmélite était un peintre tout naturaliste, c'est-à-dire un homme d'exécution et non un artiste de sentiment.

En effet, que l'on enlève l'auréole du divin Bambino, que l'on détache les ailerons de l'ange, l'on aura une femme comme toutes les femmes, qui jouera avec deux enfants, et non une Vierge sainte en prières devant le Sauveur des hommes et devant l'envoyé de Dieu : car une fois privés des attributs matériels de leur origine céleste, on chercherait vainement dans ceux-ci le cachet de la divinité.

Opposez à cela une composition du Pérugin, de Jean de Fiésole, d'Orgagna, de Giotto, ou même de Cimabué, et vous aurez, au lieu de cet enfant Jésus qui tend les mains vers le sein qui doit le nourrir, un Christ au berceau, qui tendra les bras vers les douleurs qu'il doit calmer ; vous aurez, au lieu de ces chérubins riants à la manière des enfants des hommes, et auxquels les traditions grecques ont déjà rogné les ailes à la taille de

celles des Amours, vous aurez, dis-je, de beaux anges graves et religieux, aux longues ailes, moitié aigles, moitié colombes, et toujours prêtes à s'ouvrir sur un signe de Dieu pour franchir l'espace d'un pôle à l'autre, pour se précipiter sur la terre, ou pour s'élancer au ciel. Ceux-là ce sont les vrais messagers du Seigneur, qui doivent, en partant de sa droite, arriver à temps pour arrêter le glaive d'Abraham levé sur la tête de son fils.

Il est vrai que ce que frère Philippe Lippi perd comme sentiment religieux, il le gagne comme exécution matérielle : le dessin de ses figures est admirable, le clair-obscur savant, et ses personnages sont groupés d'une façon la fois gracieuse et pittoresque.

Les mains de la femme sont surtout irréprochables, et annoncent le précurseur de Raphaël.

FRANÇOIS MIÉRIS.

La Galerie de Florence est une des plus riches en tableaux de ce maître, car elle en possède neuf.

En effet le grand-duc de Toscane se trouvait en Hollande à l'époque de la réputation de Miéris, c'est-à-dire vers 1672 : cette réputation était telle, qu'on lui payait ses tableaux un ducat l'heure ; le grand-duc offrit trois mille florins de sa Femme évanouie, et ne put l'obtenir. Mais il ne se découragea point pour cela : il lui commanda, à la place de celui qu'il ne pouvait avoir, un tableau

dont l'ébauche l'avait frappé; et, ce tableau fini, il le paya mille rixdalers, en lui en commandant trois autres.

L'un de ces trois tableaux représente deux vieux Hollandais qui mangent: composition simple, comme toutes les compositions de Miéris, et dont le mérite est dans une couleur charmante, dans des détails exquis, et dans des expressions de physionomie parfaites; ainsi rien de plus vai que le sentiment peint sur le visage de l'homme qui, sans parler et par son seul regard, demande à la femme qui boit, s'il lui a bien coupé assez de pain comme cela.

Les tableaux de Miéris sont d'autant plus précieux, que ce peintre mourut jeune, usé qu'il était par les débauches nocturnes qu'il faisait avec son confrère et ami Jean Steen. Un soir que les deux compagnons se quittaient, ivres tous deux, Miéris tomba dans un égout que des maçons avaient laissé ouvert; et il y serait mort suffoqué, si un savetier et sa femme, qui demeuraient dans le voisinage, n'eussent entendu ses plaintes, et ne fussent

venus à son secours. On tira Miéris de son cloaque, on le lava, on lui donna un coup de vin, et on le mit dans le seul lit de la maison, où il passa la nuit tandis que ses hôtes dormaient sur une chaise: le lendemain, avant qu'ils ne fussent réveillés, Miéris, reposé par la bonne nuit qu'il avait passée, se leva, s'habilla et sortit; de sorte que quand les braves gens vinrent pour prendre des nouvelles de la santé de leur hôte, ils ne le trouvèrent plus.

Un mois se passa sans que Miéris donnât de ses nouvelles à ceux qui lui avaient cependant rendu un si grand service; mais un soir, comme le savetier et sa femme allaient se coucher, ils virent entrer le même homme, lequel tenait à la main un petit tableau.

—Tenez, braves gens, leur dit cet homme, prenez cette peinture en mémoire d'un individu à qui vous avez rendu un grand service que vous avez sans doute déjà oublié, mais dont lui se souviendra toujours; et si jamais vous voulez vous en défaire portez-le à

M. Paate, qui vous en donnera un bon prix.

Et à ces mots, sans attendre leurs remercîments, il prit le chemin de la porte et disparut.

Le savetier porta le lendemain ce tableau au bourgmestre Jacques Maas, qui reconnut que c'était un Miéris, et qui, au grand étonnement du brave homme, l'invita à ne point donner le petit morceau de toile peinte à moins de huit cents florins.

Ce fut effectivement la somme qui fut comptée au savetier en échange du cadeau que lui avait fait son hôte.

Aujourd'hui les tableaux de Miéris n'ont pas de prix.

GUÉRARD BERCK-HEYDEN.

Guérard Berck-Heyden est né à Harlem, la patrie de Wouwermans au cheval blanc, de Van-Ostade et de Berghem. Il avait un frère aîné, que l'on nommait Job, et qui, déterminé lui-même par une vocation irrésistible, entraîna après lui celle de son frère.

Job était relieur : mais au lieu de s'occuper des livres qu'on lui donnait à mettre à neuf, il en copiait les gravures, et cela si exactement, que son patron finit par donner aux parents du jeune homme le conseil de le faire

passer de son magasin dans un atelier. Arrivé bientôt à une certaine force, Job prit son jeune frère près de lui.

On était alors à la moitié du dix-septième siècle à peu près : c'était l'époque des croyances superstitieuses; les songes étaient surtout regardés comme une prédiction de l'avenir. A dix ou douze années de distance l'une de l'autre, Job en eut deux qui eurent une grande influence sur sa vie et sur celle de son frère.

Job rêva d'abord que pendant une nuit il lui poussait des ailes comme aux anges, et qu'à l'aide de ses ailes il abandonnait la terre et s'en allait toucher du doigt à la coupole du ciel. Comme Job n'avait pas sous sa main, ainsi que les Pharaons d'Égypte, un esclave hébreu, il chargea son amour-propre d'être l'interprète de la révélation divine; et son amour-propre lui expliqua, clair comme le jour, qu'il était destiné à s'élever, sur les ailes de l'art, au-dessus de tous ses rivaux, et à aller toucher le but de perfection que nul avant lui n'avait eu le bonheur d'atteindre.

En conséquence, il se mit au travail ave une ardeur nouvelle : et le rêve eut cela de bon, que, si Job ne dépassa pas ses confrères, au moins prit-il rang parmi les peintres distingués de son époque.

Pendant ce temps Guérard grandissait de son côté à l'ombre de la réputation fraternelle : il travaillait presque toujours dans le même atelier que son aîné, et souvent au même tableau ; de sorte que, sans avoir rien rêvé, Guérard se trouva un beau matin aussi grand peintre que Job. Alors les deux frères se mirent en route de compagnie pour aller chercher aventures et fortune. C'était Job qui produisait Guérard ; Job, poussé par son rêve, ne doutait plus de rien, et la terre même lui semblait bien étroite pour renfermer sa gloire à venir.

Mais un rêve fit crouler tout ce bel échafaudage de grandeur qu'un rêve avait bâti : à Cologne, Job songea qu'en traversant une forêt il restait suspendu aux branches d'un arbre. Cette fois ce ne fut plus l'orgueil qui parla, ce fut l'humilité ; et l'humilité lui dit

tout bas qu'il serait arrêté au milieu de sa carrière par quelque désastre qui l'empêcherait d'aller plus loin. Dès ce jour une timidité étrange s'empara du pauvre Job; et ce fut Guérard qui prit les rênes du gouvernement fraternel, tenues jusqu'alors par son aîné: aussi faible qu'il avait été confiant, Job suivit à son tour son frère à la remorque; et Guérard le conduisit ainsi à Coblentz, à Mayence, à Manheim et à Heidelberg. Arrivés là, quelques instances que Guérard fit à son frère, celui-ci refusa toujours de se produire à la cour de l'électeur palatin, qu'ils étaient cependant venus chercher: ils restèrent donc confondus dans la foule, au lieu de se faire présenter comme c'était leur intention. Cependant presque tous les jours les deux frères se trouvaient sur le passage de l'électeur; le plus souvent c'était lorsqu'il partait pour la chasse: car l'électeur était comme Nemrod, un grand chasseur devant Dieu, aimant passionnément les chevaux, les chiens et les faucons, trois choses fort pittoresques, et qui font admirablement dans les tableaux. Aussi, à leur retour dans l'atelier, les deux

frères esquissaient-ils, chacun de son côté, force sujets de chasse, comme le Lancer, le Rembûcher, et l'Hallali. Si bien qu'un jour Job et Guérard, après avoir fait une esquisse unique de toutes leurs esquisses séparées, se mirent de leur mieux à couvrir une toile, plaçant au premier plan l'électeur et les seigneurs de sa suite, tous si ressemblants qu'il n'y avait point à s'y tromper. Le tableau fini, il se trouva que c'était un des meilleurs qu'ils eussent jamais faits.

Alors Job, toujours réconforté par Guérard, reprit quelque courage : il fut décidé, non pas qu'on offrirait le tableau à l'électeur, car Job était devenu trop craintif pour permettre à son frère une pareille hardiesse, mais qu'on placerait le susdit tableau sur la route du prince, afin qu'il pût le voir en passant. Le jour où ce plan fut exécuté, Job se sauva de la ville, et se cacha dans un petit village, afin d'être plus à même de gagner les champs, si, selon les prévisions sinistres qui ne l'abandonnaient plus, les choses tournaient mal.

Tout alla pour le mieux : le prince en passant se reconnut ; les seigneurs qui l'accompagnaient se reconnurent : le prince s'arrêta ; les seigneurs s'arrêtèrent : le prince dit que le tableau était fort beau ; les seigneurs crièrent qu'il était admirable. On demanda l'auteur, qui, entendant le grand bruit qui se faisait, commençait à croire qu'il se pouvait bien faire que Job eût raison, et qui se consultait pour savoir s'il devait attendre ou se sauver. Heureusement i n'eut pas le temps d'accomplir ce dernier projet : on lui mit la main dessus et on l'ame a devant l'électeur, qui lui fit force compliments. Alors le bon Guérard déclara que le tableau n'était pas de lui seul, et que son frère Job en avait fait la meilleure partie. Guérard mentait, car, depuis son rêve, Job ne peignait plus qu'en tâtonnant et recommençait dix fois la même chose. Mais, qu'il le crût ou non, l'électeur apprécia la loyauté de l'artiste, et donna rendez-vous pour le lendemain à lui et à son frère.

Le lendemain venu, Guérard traîna Job chez le prince. Job était convaincu qu'il y

avait dans ce rendez-vous quelque traîtresse surprise, dont il serait victime ; mais il se rassura en entendant les éloges de l'électeur et les flatteries des courtisans.

Le même soir, le trésorier du prince alla porter au logement des deux frères une somme considérable et deux médailles d'or. Comme on le voit, les choses allaient tout au contraire de ce qu'avait craint le pessimiste Job.

Le lendemain, nouvelle faveur : les deux frères reçurent avis qu'ils avaient leur logement au palais. Job commençait à oublier ses idées sinistres, et à croire à un avenir plus riant.

Le surlendemain, le grand-veneur vint annoncer aux deux frères qu'ils étaient invités aux chasses de l'électeur, et qu'ils pouvaient à chaque fois qu'elles auraient lieu prendre parmi les équipages les chevaux qui leur conviendraient.

A cette nouvelle Guérard, qui aimait fort tous ces plaisirs aristocratiques, bondit de

joie, mais Job, au contraire, pâlit et manqua s'évanouir. Son rêve lui était revenu à la mémoire; et cette invitation de chasse lui paraissait devoir amener tout naturellement le moment où il resterait pendu par les cheveux : il en résulta que Guérard alla seul à la chasse, tandis que Job resta tristement dans son atelier.

Le premier jour l'électeur ne fit point attention à son absence; le second jour il la remarqua; le troisième jour il s'en plaignit.

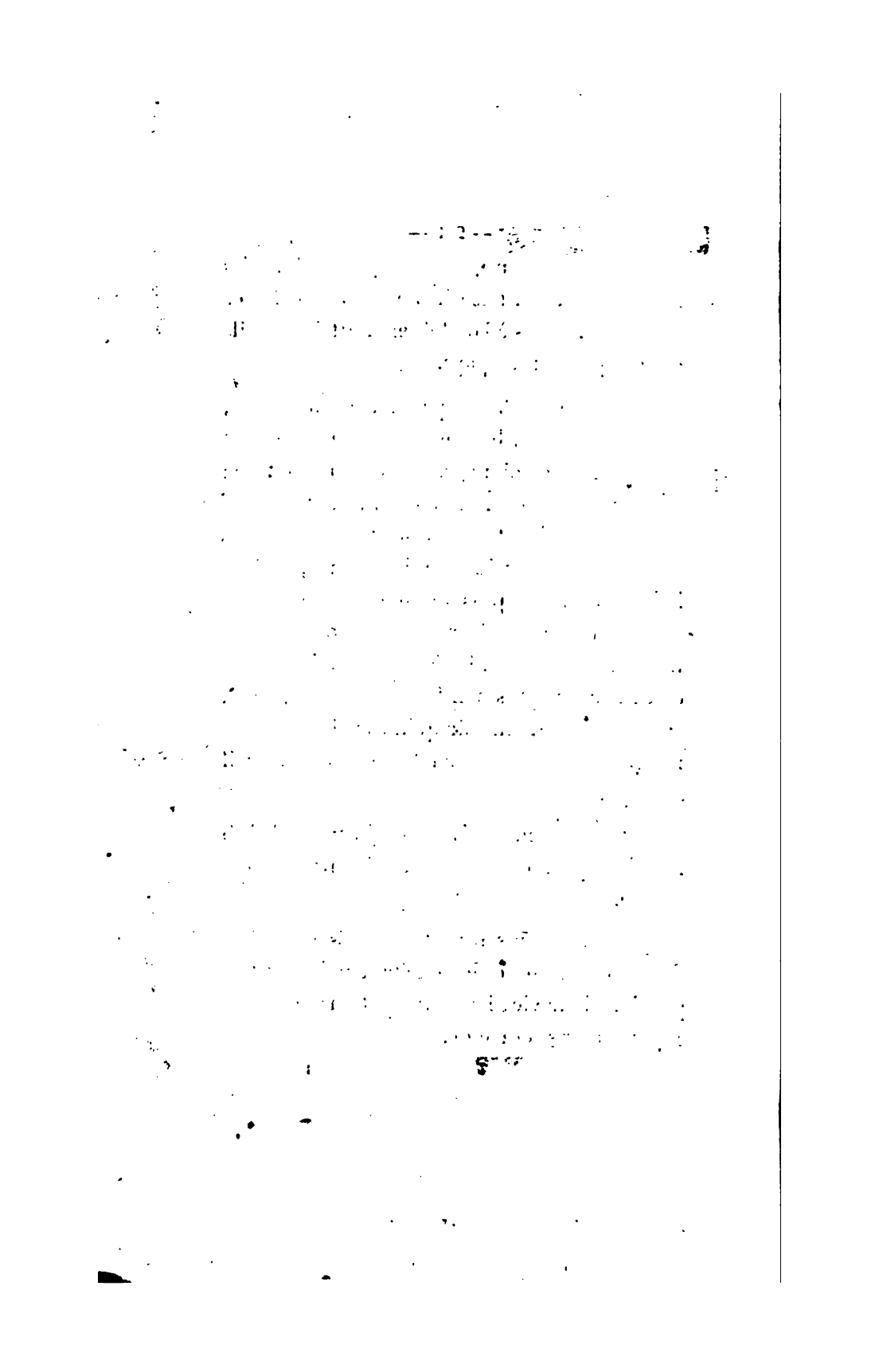
Mais si obligeantes que fussent ces remarques et ces plaintes, elles ne purent déterminer Job à s'aventurer dans une forêt. Les seigneurs, jaloux de la faveur à laquelle étaient arrivés les deux peintres étrangers, présentèrent les refus de Job sous un faux aspect; l'électeur attribua à l'orgueil ce crime de lèse-principat, qui n'avait pour cause, au contraire, qu'un excès de timidité; et les deux artistes, voyant de jour en jour se rembrunir le visage de leur auguste patron, prirent les devants sur une disgrâce, et vinrent lui demander la permission de retourner

en Hollande, en avouant que malgré les bontés de son Altesse ils ne pouvaient rester plus long-temps à Heidelberg, atteints qu'ils étaient du mal du pays.

L'électeur les laissa partir à grand'peine; mais en partant, les deux frères emportèrent encore des témoignages de sa munificence: revenus à Harlem, ils continuèrent de travailler ensemble, Guérard soutenant toujours Job contre ses craintes chimériques, qui ne l'abandonnaient plus un seul instant. Malheureusement Guérard, quoique le cadet, mourut le premier: il résulta de cet isolement que, n'ayant plus son frère pour le guider, le pauvre Job, un soir qu'il sortait du cabaret, tomba dans le canal des Brasseurs, où il se noya.

Cet événement arriva le 13 juin 1698, Job Berck-Heyden étant dans sa soixante-dixième année.

Les deux frères furent enterrés l'un près de l'autre, afin, que ne s'étant point quittés pendant leur vie, ils ne fussent pas non plus séparés après leur mort.



ALEXANDRE BOTTICELLI.

Dans le temps où vivait le vieux Laurent de Médicis, temps qui fut le véritable siècle d'or du génie, florissait Alexandre, nommé Sandro suivant le diminutif florentin, et surnommé Botticello pour le motif que nous allons dire. Il était fils de Mariano Felipepi, qui l'éleva avec soin et lui fit apprendre tout ce que l'on enseigne ordinairement aux enfants avant de les mettre en apprentissage.

Sandro était doué d'une grande facilité, mais son imagination inquiète ne lui permettait pas de se contenter des leçons de lecture, d'écriture et d'arithmétique que lui

donnait son maître d'école : son père, fatigué de son exigence, le plaça en désespoir de cause chez un de ses amis nommé Botticello, qui exerçait avec distinction l'état d'orfévre.

»Comme il existait à cette époque de continuels et fréquents rapports entre les orfévres et les peintres, Sandro commença par se livrer tout entier à l'étude du dessin, et finit par se prendre d'un bel amour pour la peinture : son père, pour ne point contrarier sa vocation, le confia selon ses désirs aux soins de frère Philippe *del Carmine*, célèbre peintre de cette époque. Sandro imita si parfaitement son maître, que celui-ci le prit en affection et le poussa de telle sorte, qu'il dépassa de beaucoup les espérances qu'on avait conçues de lui. » Voilà ce que dit Vasari d'Alexandre Botticello, ou Botticelli.

Alexandre était donc un grand peintre : ce que prouverait en tout cas, même en l'absence du témoignage de Vasari, le tableau dont nous allons parler.

C'était sous Laurent de Médicis, comme

le dit Vasari, et au moment de la renaissance grecque : or, quoique Botticelli (peintre idéaliste par excellence) dût adopter plus tard la réforme de Savonarole, un jour il lut dans un des dialogues de Lucien la description suivante du tableau d'Apelles, intitulé la Calomnie, et son imagination d'artiste ne lui laissa dès lors plus de trêve qu'il n'eût essayé de le reproduire.

Voici la description de ce tableau :

» Sur la droite de la composition est assis un homme à longues oreilles, à peu près semblables à celles de Midas ; il tend la main à la Délation, qui s'avance de loin ; près de lui sont deux femmes dont l'une paraît être l'Ignorance, et l'autre la Suspicion ; on voit la Délation s'avancer sous la forme d'une femme parfaitement belle, son visage est enflammé, elle paraît volemment agitée et transportée de colère : d'une main elle tient une torche ardente, de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les mains au ciel ; un homme pâle et défiguré lui sert de conducteur : son regard sombre

et fixe, sa maigreur extrême le font ressembler à ces malades exténués par une longue abstinence : on le reconnaît aisément pour l'Envie : deux autres femmes accompagnent aussi la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements, et prennent soin de sa parure : l'une est la Fourberie, l'autre la Perfidie ; elles sont suivies de loin par une femme dont le vêtement noir et déchiré, dont la douleur annoncent le Repentir : elle détourne la tête, verse des larmes, regarde en arrière, et voit avec confusion la tardive Vérité qui s'avance. »

Ce beau tableau fut fait pour messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, ami intime de Botticelli, auquel le peintre en fit don.

Messer Fabio inscrivit au-dessous les vers suivants :

Indicio quemquam, ne falso lædere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles,
Rex fuit et dignus, munere, munus eo.

Ce tableau, placé dans la salle Toscane, est

aujourd'hui un des plus précieux joyaux de la GALERIE DES OFFICES.

Pour bien juger le talent de Botticelli, il faut mettre en face l'un de l'autre un de ses tableaux religieux et un de ses tableaux mythologiques, et alors on verra que la commande d'un seigneur riche, qui préférait les nudités du paganisme à la chasteté des compositions religieuses, pouvait bien changer le sujet, mais non l'exécution, et que le génie idéaliste était le même, qu'il peignît la Madone en adoration devant son fils, ou Vénus adorée par les Heures et par les Zéphirs.

En effet Botticelli, quoiqu'il nous ait laissé une douzaine de tableaux païens, n'en est pas moins, par le sentiment, un des peintres les plus religieux du moyen-âge.

La Madone, l'enfant Jésus et six anges est un des chefs-d'œuvre du maître; grâce des attitudes, charme des figures, ajustement des habits, expression en harmonie avec le sentiment, tout y est; il y a plus, l'auteur a voulu réunir dans le divin *Bambino* la double na-

ture, matérielle de l'enfant, et idéaliste du Dieu; il joue avec une grenade d'une main, et il bénit de l'autre.

Au reste, le dessin est peut-être plus parfait dans cette œuvre de Botticelli que dans aucune autre du même maître.

Judith, tableau sur bois, n'est pas tel qu'il puisse ajouter à la réputation de son auteur, car il est certainement bien au-dessous de la Calomnie d'Apelles, par exemple, et de tant d'autres.

Judith vient de trancher la tête à Holopherne, et elle revient vers Béthulie tenant un rameau de laurier d'une main, un sabre ensanglanté de l'autre.

Elle est suivie de sa servante, qui porte sur sa tête la tête d'Holopherne.

Le dessin en est souvent incorrect, les plis ne sont pas naturels, le coloris est terne et manque d'effet. En voyant l'autre tableau qui lui fait pendant et qui représente Holopherne décapité couché sur son lit et entouré de ses soldats effrayés, tableau charmant de

coloris et d'expression, on serait tenté au premier abord de nier que le même peintre pût être l'auteur de celui-ci; cependant en l'examinant avec attention on trouve bien quelque chose qui justifie le jugement qui en a été porté en le lui attribuant. Il est à remarquer surtout l'originalité du peintre qui cherche toujours à représenter les sujets connus sous des formes nouvelles et frappantes, ainsi que l'on en voit un exemple magnifique dans l'autre tableau que nous nous plaisons à citer encore; l'attention des artistes s'était toujours arrêtée au moment décisif où Holopherne a la tête tranchée par une femme, et ils ont toujours regardé ce point-là comme la fin du drame. Botticelli ne s'est pas contenté de la route tracée par les autres, il a cru comprendre que ce même drame pouvait avoir un développement plus grand encore; son génie ne l'a pas trompé, et il nous a laissé un petit chef-d'œuvre d'invention et de sentiment.

De même l'idée exprimée dans ce petit tableau de Judith est neuve et frappante;

Judith marche en avant, pressée de se soustraire aux périls qui doivent la menacer en se sauvant au milieu d'un camp ennemi, et les guerriers qu'on voit au loin dans la campagne font foi qu'il est bien temps de craindre et de se presser; en se tournant vers sa servante qui plie sous le poids de la tête énorme d'Holopherne, Judith a l'air d'être contrariée en voyant qu'elle la suit avec peine malgré ses efforts. Sous ce point de vue ce tableau ne manque pas de mérite et d'intérêt.

La Madone et l'enfant Jésus au milieu des Anges, globe sur bois.

« En ces jours-là Marie se leva, et s'en alla en hâte au pays des montagnes dans une ville de Juda.

» Et elle entra dans la maison de Zacharie, et salua Élisabeth.

» Et il arriva qu'aussitôt qu'Élisabeth eut entendu la salutation de Marie, le petit Enfant tressaillit dans son ventre, et Élisabeth fut remplie du Saint-Esprit.

» Et elle s'écria à haute voix et dit : Tu es

bénie entre les femmes, et béni est le fruit de ton ventre.

» Et d'où me vient ceci que la mère de mon Seigneur vienne vers moi?

» Car voici, dès que la voix de ta salutation est parvenue à mes oreilles, le petit Enfant a tressailli de joie en mon ventre.

» Or bienheureuse est celle qui a cru, car les choses qui lui ont été dites par le Seigneur auront leur accomplissement.

» Alors Marie dit : MON AME GLORIFIE LE SEIGNEUR (1). »

C'est le moment où Marie écrit ce splendide chant de reconnaissance, qui a été choisi par le peintre : un ange lui présente l'encrier, un autre le livre, deux autres enfin posent sur sa tête la couronne d'étoiles.

On reconnaît cette habileté de composition, ce soin des détails, cette riche et capricieuse recherche de vêtements qu'Alexandre Botticelli avait puisés à l'école de Lippi son maître,

(1) Évangile selon saint Luc.

et peut-être aussi dans les boutiques d'orfévrerie où il fit ses premières études. Mais ce qui est incontestable, c'est une réelle amélioration du dessin, de la couleur et de la perspective.

La GALERIE DES OFFICES fit l'acquisition de ce tableau en 1784.

Alexandre Botticelli est en outre l'auteur de trois compartiments peints par lui à la chapelle Sixtine, et qui représentent, l'un Moïse défendant les filles de Jéthro, l'autre le Châtiment de Coré, de Dathan et d'Abiron, et le troisième la Tentation du Christ dans le désert.

Naissance de Vénus, tableau en détrempe et sur toile.

L'hiver s'enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore :
Aime demain qui n'a jamais aimé ;
Qui fut amant, demain le soit encore.

L'hiver était le seul maître des temps,
Lorsque Vénus sortit du sein de l'onde ;
Son premier souffle enfanta le printemps,
Et le printemps fit éclore le monde.

L'été brûlant a ses grasses moissons,
Le riche automne a ses treilles encloses,
L'hiver frileux son manteau de glaçons,
Mais le printemps a l'amour et les roses.

L'hiver s'enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore :
Aime demain qui n'a jamais aimé ;
Qui fut amant, demain le soit encore.

JEAN HOLBEIN.

Jean Holbein, fils d'un peintre assez médiocre, naquit à Bâle en 1498. Ses premières leçons lui vinrent de son père, et il eut bien vite dépassé son maître. Sa jeunesse se passa sans incidents extraordinaires, sans aventures exceptionnelles : jeunesse d'artiste, uniforme par son étude, sainte par sa persévérance, jeunesse d'homme qui avait la conscience de sa propre force dans le présent et de sa gloire dans l'avenir, et qui se fit seul ce qu'il devint, c'est-à-dire un des plus grands peintres qui aient existé.

Cependant, comme presque tous les hommes qui veulent arriver à un grand nom, sans fortune qui les aide, il passa par bien des épreuves de misère, et le futur favori d'un roi dut bien souvent, du moins disent quelques chroniques, s'abaisser à peindre des devantures de boutiques et des enseignes.

Un jour qu'il en peignait une pour un apothicaire, voici ce qui lui arriva. On le savait quelque peu buveur, et souvent il quittait, disent toujours certaines chroniques, l'enseigne de sa pratique pour aller au cabaret. L'apothicaire, qui connaissait cette habitude, car les apothicaires connaissent tout, avait fait défense formelle à notre peintre de quitter son échelle sous peine de ne pas être payé. Et pour plus grande sûreté, il sortait de temps à temps la tête pour s'assurer de la présence d'Holbein.

Dans la position où se trouvait le peintre sur son échelle, on ne pouvait, de la boutique, lui voir que les deux jambes; mais le brave apothicaire se contentait de cela, étant bien sûr qu'il serait impossible à Hol-

bein de s'en aller sans les emmener avec lui. Alors le pauvre artiste, que cette surveillance continue altérait de plus en plus, peignit sur le mur ses deux jambes avec une ressemblance si parfaite, qu'à moins de les toucher il était impossible de les reconnaître pour fausses. Puis il s'en alla tranquillement au cabaret voisin.

On peut croire ou non cette aventure, qu'on raconte encore à Bâle, et qui n'est pas plus invraisemblable que toute celles qu'on attribue aux grands hommes; mais ce dont il ne faut pas douter, c'est qu'au milieu de tout cela Holbein faisait des études sérieuses et suivies.

Cependant les premiers tableaux qu'il exécuta, les premières réalisations de cette étude et de ce travail, furent disséminés, vendus ou donnés à des étrangers, et nous ignorons ce qu'ils sont devenus. C'est toujours ainsi, surtout pour les peintres; il est rare que l'histoire, quand elle veut réédifier la vie passée d'un homme, puisse retrouver, pour faire son édifice de gloire, les premières pierres

que le génie de son héros a posées. Elle perd souvent ainsi les choses les plus curieuses de la vie d'un grand homme, ses premiers essais, ses premières ébauches, cette première forme qu'il a donnée à ses rêves; elle est forcée de le juger depuis l'époque où il a commencé à être grand: et quelquefois, si, après avoir dévoilé le génie, elle veut dévoiler l'homme, si, après avoir raconté ce qui appartient au public, elle veut soulever un coin du voile qui cache la vie intérieure, à côté de ce nom fait de gloire, à côté de ce front ceint d'une auréole elle trouve peut-être une plaie, qui, pendant que l'esprit travaille, ronge le cœur; à côté de cette existence de poète ou de peintre, qui doit être faite de pensées et de rêves, de calme et de silence, une autre existence que la fatalité a jetée au milieu de ses rêves et de ses pensées, de son calme et de son silence pour traverser sa vie et quelquefois pour empêcher sa gloire.

C'est ce qui est arrivé à Holbein. Il avait épousé une femme qu'il aimait, et avait sans doute mis en elle toute cette idéalité que les

artistes cherchent souvent dans la chose réelle, peut-être en avait-il fait la réalisation d'un rêve—nous l'ignorons ;—mais ce qui est sûr, c'est que cette femme, qui lui devait un des plus beaux noms, au lieu d'être l'ange de la maison du peintre en était devenue le démon, et que Holbein, comme tous les hommes forts par le génie, était faible par le cœur et se courbait comme un coupable sous cette existence triste que lui faisait sa femme.

Heureusement qu'il devait se trouver un jour sur sa route un saint homme, une main amie qui, en lui ouvrant la gloire dans l'avenir, lui retirerait ses douleurs du présent. Érasme venait d'arriver, et tous deux, seuls dans l'atelier du peintre, s'entretenaient de tout ce qui fortifie l'âme, de Dieu, de gloire, et quand Holbein rentrait dans sa vie intérieure, si sa blessure n'était pas guérie, au moins elle était pansée.

Erasme avait beaucoup étudié, beaucoup vu, beaucoup souffert. A dix-sept ans, ruiné par ses tuteurs, il s'était fait chanoine régu-

lier au monastère de Stein; puis il passa en Angleterre, où il devint l'ami de Thomas Morus et de Henri VIII, alors prince de Galles. De là il alla à Bologne, en 1506; puis pour le chirurgien des pestiférés, il fut poursuivi à coups de pierres et courut risque de la vie. Puis il vit Venise, Padoue, Rome, retourna une seconde fois en Angleterre, et revint enfin à Bâle, où il fit la connaissance de Holbein. C'était l'homme qu'il fallait que Dieu opposât à la fatalité du peintre. Aussi Erasme, qui avait compris tout de suite ce que son ami souffrait, résolut-il de lui faire quitter sa patrie.

Alors, un jour qu'il posait pour son portrait que Holbein était en train de faire, il lui demanda pourquoi il ne voyageait pas.

— Où voulez-vous que j'aille! lui répondait le peintre. Ma famille, mes affections sont ici: toutes ne me rendent pas heureux, c'est vrai; mais on s'habitue à la douleur aussi bien qu'au plaisir, et à présent j'y suis à peu près fait. Du reste il faudrait que mon voyage eût un but, que je fusse sûr de trouver autre

part plus de gloire et de bonheur que je n'en ai ici.

— Mais, avec le talent que vous avez, quelques recommandations que je pourrais vous donner, moi, pourquoi n'iriez-vous pas en Angleterre? Vous y trouverez un puissant protecteur, Thomas Morus, mon ami, le ministre de Henri VIII. Partez seul, vous aurez l'indépendance qui fera votre bonheur, le travail qui fera votre gloire; ici toutes ces douleurs domestiques, toutes ces souffrances quotidiennes vous fatiguent, vous tuent. Tôt ou tard votre génie finira par se ressentir de ces tourments du cœur. Croyez-moi, partez.

Il n'était pas difficile de convaincre Holbein, il ne fallait que la résolution d'un moment pour rompre cette chaîne présente, et il sentait bien qu'Erasme avait raison. Mais malheureusement les hommes de génie n'ont que la volonté de leur imagination et de leur art; et ceux qui font subir la puissance de leur intelligence à la foule, subissent

souvent eux-mêmes celle d'un être nul ou méchant.

Mais enfin le portrait d'Erasme s'acheva. Holbein se laissa convaincre tout à fait, et partit emportant pour Thomas Morus des lettres et le portrait de son ami.

Alors commença pour Holbein une autre vie, vie d'artiste, libre, joyeuse, errante. Alors comme un prisonnier qu'on libère, sans crainte qu'on le reprenne jamais, il marchait heureux, le cœur dégagé, avec l'espace et l'avenir devant lui, n'ayant plus d'autre souci que sa gloire, d'autre rêve qu'un grand nom, d'autre pensée que l'art.

Il arriva à Londres.

Thomas Morus le reçut d'abord comme on reçoit les grands hommes, puis par la suite comme on reçoit un ami. Trois ans il le garda le faisant travailler dans un seul but, sans doute; car un jour il donna une fête à Henri VIII en lui promettant des merveilles. Henri VIII vint et Morus lui montra tout ce

que Holbein avait fait depuis trois ans; et comme le roi admirait tous les tableaux comme des chefs-d'œuvre, il le pria de les accepter.

Henri VIII était comme sont tous les rois, comme Louis XIV le fut pour Fouquet, jaloux qu'un autre possédât dans son royaume une gloire qui ne dépendît pas de lui, sachant très-bien qu'il ne faut souvent qu'un artiste pour faire rayonner une époque; aussi voulut-il avoir Holbein à son service. Morus le lui présenta. Henri VIII lui demanda s'il trouvait l'Angleterre assez poétique et assez hospitalière pour rester auprès de son roi et devenir son peintre; et quand Holbein eut accepté, il se tourna vers Thomas Morus en lui disant:

— Vous pouvez garder les présents que vous venez de me faire, puisque désormais j'aurai l'auteur.

C'est à partir de ce moment que naquit de la part de Henri VIII l'amitié plutôt que la protection qu'il accorda à Holbein, amitié

d'artiste à artiste, de majesté à majesté, du roi qui comprend qu'il doit autant à l'artiste qui lui donne ses œuvres, que l'artiste doit au roi dont il est l'hôte.

Cette amitié se manifesta dans plusieurs circonstances, et surtout dans une aventure assez bizarre qui lui arriva avec un comte anglais.

Holbein avait, comme tous les peintres, comme tous les poètes, cette pudeur du travail, cette coquetterie du talent qui faisait qu'il ne travaillait devant personne et surtout devant des indifférents. Or un jour un comte qui était assez incrédule, et qui comme saint Thomas voulait toucher pour croire, se présenta à la porte de Holbein. Celui-ci s'excusa avec toute la politesse possible, disant qu'il ne pouvait travailler devant personne, et que du reste il y avait à Londres des choses bien autrement amusantes que de voir travailler un peintre. Malheureusement le grand seigneur était aussi insolent que notre artiste était poli, et trop fat de son rang et de son nom pour croire que, quand les portes des

plus nobles et des plus grandes maisons s'ouvraient devant lui, un peintre aurait l'audace de lui fermer la sienne. Heureusement le peintre était aussi résolu que notre grand seigneur était fat : si bien qu'il en résulta une querelle assez vive, à laquelle Holbein, qui était pressé de se remettre au grand portrait de Henri VIII, qu'il venait de commencer, mit fin en jetant le comte du haut de l'escalier en bas; après quoi il rentra dans son appartement comme Achille dans sa tente. Mais en réfléchissant il pensa que le grand seigneur devait être assez abîmé par suite de cette chute aventureuse, que ce grand seigneur avait une suite fort bien armée, que lui était seul avec sa palette et ses pinceaux, et qu'après tout la lutte était trop inégale pour l'attendre et sa position trop dangereuse pour y rester. Il aima donc mieux prévenir le coup que d'y répondre. Et il alla se jeter aux pieds de Henri VIII, lui demander sa grâce, sans lui dire pourquoi, se doutant bien qu'il ne l'obtiendrait pas s'il lui avouait, avant de l'avoir, qu'il avait détérioré sa noblesse.

Puis, quand le roi eut pardonné une faute qu'il ignorait, Holbein, tranquille sur la foi de Henri VIII, lui avoua cette faute.

— Et il voulait entrer malgré vous? disait le roi.

— Oui, sire.

— Et quelle raison donnait-il?

— Son nom.

— L'insolent! et que lui répondiez-vous?

— Le vôtre, sire, dont je me faisais une protection.

— Et il a insisté?

— Oui, sire.

— Et alors?

— Alors, comme j'étais pressé de travailler à votre portrait, sire, que j'avais interrompu pour lui répondre, je lui ai fait descendre un peu trop vite la rampe de l'escalier, au lieu de le laisser suivre les marches.

— Mais il n'est pas tué?

— Non, sire. Cependant ce doit être un noble bien endommagé.

En ce moment on vint annoncer au roi qu'un comte blessé et meurtri avait une plainte à lui faire.

Henri dit à Holbein de ne pas sortir que l'affaire ne fût terminée et fit entrer ou plutôt apporter le malheureux lord.

Il lui laissa exposer ses griefs, qu'il voulut calmer en excusant la vivacité de son peintre. Mais comme le pauvre comte devenait aussi insolent devant le roi qu'il l'avait été devant l'artiste, Henri se leva et dit :

— Assez, monsieur. Je vous défends sur votre vie d'attenter à celle de mon peintre. La différence entre vous est trop grande. De sept paysans je peux faire sept comtes comme vous, et de sept comtes comme vous je ne peux pas faire un Holbein. Maintenant oubliez ce qu'il vous a fait, et je veux bien oublier ce que vous m'avez dit.

Le comte fut bien forcé de se courber sous la volonté du roi, et promit de ne tirer aucune vengeance d'Holbein; comprenant

bien que ce serait chose folle que de vouloir lutter contre un homme si puissamment protégé.

Holbein, sûr désormais de l'affection du roi, ne s'occupa plus qu'à la conserver. Il se remit donc à l'œuvre, et au bout de quelque temps eut fini ce beau portrait en pied d'Henri VIII qu'il a copié plusieurs fois. L'original fut placé à Whitehall avec ceux du prince Edouard et des princesses Marie et Elisabeth.

Henri VIII venait souvent le voir dans son atelier et causer avec lui pendant qu'il travaillait. Pour ce roi la consigne était levée, et Holbein travaillait devant lui sans pudeur et sans coquetterie. Plus d'une fois, sans doute, quand ils étaient seuls, le roi aura ramassé le pinceau du peintre, comme Charles-Quint celui du Titien.

Après le portrait du roi il fit naturellement tous ceux des grands et des dames de la cour, seulement nous ignorons si dans ce

nombre se trouvait celui du pauvre lord qu'il avait si mal reçu.

Holbein fit en outre plusieurs grands tableaux à l'huile et en détrempe. Un des plus beaux est celui qu'il fit pour le corps des chirurgiens.

Henri VIII, assis sur un trône, donne de la main droite les priviléges accordés au corps, et les chefs les reçoivent à genoux. On prétend que ce tableau n'a été achevé qu'après la mort du peintre. Cependant il y a tant de netteté, de fini, d'unité dedans, qu'il est impossible d'y reconnaître deux pinceaux différents.

Il exécuta encore deux autres tableaux, le Triomphe de la Richesse, et la Récompense de la Pauvreté, qui semblent avoir été faits pour des plafonds. Dans ces deux toiles se révèlent véritablement toute l'habileté d'exécution du peintre et tout le génie du poète.

Un riche amateur de Londres, André de Loo, rechercha tout ce qu'il put trouver des

ouvrages d'Holbein, et s'en forma un cabinet.

Il avait ce beau portrait de maître Nicolas Lallemand, astronome du roi ;

Celui de M. Cromwell, habillé en docteur ;

Celui d'Érasme et celui de l'archevêque de Cantorbéry ;

Une grande composition en détrempe qui renfermait les portraits de Thomas Morus, de sa femme et de ses enfants. Après la mort d'André de Loo, ce tableau, un des plus beaux d'Holbein, fut acheté par le neveu de Thomas Morus.

Il y avait autrefois de lui à Amsterdam un fort beau portrait d'une reine d'Angleterre dont le vêtement de drap d'argent était admirable de brillant et de vérité.

" Florence avait aussi quatre portraits : Luther, Morus, Richard Southwal, et enfin celui du peintre dont nous faisons la biographie.

A Dusseldorf une femme en bacchante, un paysage et un portrait inconnu.

On a encore de lui le portrait de Jeanne de Clèvès, un homme tenant une tête de mort, et le Sacrifice d'Abraham. Au Palais Royal le portrait d'une femme habillée en noir, et le portrait d'un négociant, Georges Gisein.

Enfin à Bâle, sa patrie, sont la Danse des paysans, la Passion du Seigneur en huit compartiments, le portrait du père d'Holbein, un grand Christ mort, le portrait de cette femme qu'Holbein a peinte une seconde fois en courtisane, parce qu'elle avait refusé de lui payer le prix convenu pour le premier portrait; vengeance d'artiste, à laquelle on doit un petit chef-d'œuvre de plus; enfin sur les murs du cimetière de Saint-Pierre, la Danse des morts.

Cette célèbre composition, attribuée à Holbein dans sa patrie même, lui est contestée par quelques savants—les savants contestent toujours.— En tout cas, comme l'auteur

inconnu appartient évidemment à l'école d'Holbein, comme l'œuvre est de l'époque où Holbein habitait Bâle, et que puisqu'on la lui conteste c'est qu'il y a des raisons pour qu'elle soit de lui, nous aimons mieux la lui laisser jusqu'à ce que l'auteur anonyme se fasse connaître, et nous allons emprunter à l'une des mille copies qui en ont été faites la description de cette Danse, que nous reproduirons avec ses explications simples et naïves.

La Danse des morts fut retouchée en 1568 par Klauber ; puis en 1616, en 1658, en 1703, et elle fut enfin détruite en 1805.

Le premier groupe représente un prédicateur avertissant les hommes de toutes les conditions qu'un jour viendra l'heure du jugement. Voici la traduction que nous en trouvons :

Lorsqu'au son de la trompe un ange de lumière
Fera sortir les morts du sombre monument,
Ceux qui dorment dans la poussière,

Reprenant leur vigueur première,
Viendront tous devant Dieu paraître en jugement.

Le pécheur endurci, qui, vivant dans le crime,
Se rendit du démon l'esclave et la victime,
Comme un enfant criminel
Ira dans le feu de l'abîme
Subir un supplice éternel.

Mais heureux le sort du fidèle,
Absous de ses péchés, affranchi de tous maux,
Il ira recueillir dans la gloire éternelle
Les doux fruits de la foi, le prix de ses travaux.

Nous remarquons sur le devant un cardinal et un évêque qui ne paraissent pas trop rassurés et qui aimeraient peut-être mieux autre chose que cette prophétie de Daniel.

Le second groupe c'est la Mort qui avertit les spectateurs de ce qu'ils deviendront en leur montrant derrière elle une espèce de grande niche pleine de squelettes. Elle tient un tambourin, et à côté d'elle est une autre Mort qui tient une flûte. Elles ont l'air d'appeler la foule comme les acrobates devant une fête.

Voici ce qu'elle dit :

Toi qui contemples ce tableau,
Reconnais la laideur de la faible nature ;
Telle un jour sera ta figure,
Fusses-tu des mortels aujourd'hui le plus beau.

Alors commence la danse des morts : le premier que le terrible squelette emmène est un pape qui ne paraît pas très-enchanté de cette préférence ; mais la Mort lui fait comprendre qu'elle devait bien cela à son rang, et que comme c'est lui qui tient les clefs du parads c'est bien le moins qu'il se l'ouvre le premier :

Sans trop de compliments, sans vous baiser la mule,
Grand pape, je vous viens ordonner de partir.
Il n'est ni dispense, ni bulle
Qui puisse de ma main jamais vous garantir.
Sachant qu'à vous, saint père, on doit la préférence,
A votre primauté je ne ferai point tort ;
Je veux que le premier vous fassiez une danse
Au son du tambour de la Mort.

Puis ensuite, elle emmène un empereur, qui ne paraît guère plus satisfait que celui qui est parti devant pour ouvrir la route. Et la

Mort, tout en jouant de la flûte et le retenant bien pour qu'il ne lui échappe pas, lui dit :

Quitte, puissant césar, le sceptre et la couronne,
Et tout l'éclat qui t'environne,
Tes grandeurs d'ici-bas dont l'homme est ébloui ;
Je ne respecte pas la pompe,
Et je veux qu'au son de ma trompe
Tu viennes danser aujourd'hui.

Cette fois la Mort a affaire à une femme. C'est sans doute pour cela qu'elle est plus décemment vêtue.

Et vous, auguste impératrice,
Venez faire à la Mort le triste sacrifice
De tout ce qu'à vos yeux le monde a de plus cher.
Je n'ai point égard à vos charmes,
Je suis insensible à vos larmes,
Donnez la main, il faut marcher.

Puis elle continue à suivre respectueusement la hiérarchie des puissances, observant ce qu'on doit aux positions, la flatteuse qu'elle est, se coiffant toujours de quelque chose qui ait rapport au patient qu'elle entraîne, depuis le chapeau du cardinal jusqu'à la

comme du roi, depuis la mitre de l'évêque jusqu'au bonnet du bouffon, toujours railleuse ou terrible, prenant le squelette d'un damné qu'un serpent ronge quand elle fait danser un roi ou un empereur, prenant le corps décharné d'une vieille femme à la gorge flétrie, aux membres secs, quand elle emmène une jeune fille qui ne sait que plaisir et qu'amour.

Ainsi après l'impératrice vient le roi, qu'elle traite comme les autres; puis la reine, et autour de son col se roule une vipère comme un collier; puis un cardinal; et cette fois elle a, comme nous le disions, un serpent qui lui ronge le ventre, emblème des désirs qui pendant sa vie ont rongé le cœur de celui qui avait fait vœu d'abstinence. Elle arrive à lui gaie et railleuse en lui disant:

Ha! je vous tiens, belle Éminence,
Il faut danser — point de dispense. —
Ici votre refus serait fort déplacé.
Aujourd'hui votre pompe tombe,
Et l'on entonnera demain sur votre tombe
Un *requiescat in pace!*

Puis ensuite vient l'évêque, qu'elle conduit sans miséricorde malgré la crosse et la mitre. Puis elle passe de la grandeur spirituelle à la grandeur temporelle, de l'évêque au duc. Cette fois elle semble avoir encore moins de respect que quand il s'agissait de ceux qui tiennent leur loi de Dieu; elle ne marche plus à côté d'eux; elle les entraîne en courant; elle n'est plus railleuse, elle devient terrible. La duchesse suit son époux comme toute femme obéissante doit le faire. — Viennent après, le comte, l'abbé, tous moins résignés les uns que les autres.

Puis elle arrive au chevalier. Sans doute elle a pensé qu'elle aurait fort à faire, car elle est couverte d'une armure en assez mauvais état et qui semble servir depuis longtemps. Elle s'est emparée de sa large épée, et elle dit au chevalier en lui passant le pied entre les jambes :

Pour le coup, chevalier, pends tes armes au croc,
Tu n'entends rien dans cette guerre.
La Mort, en t'assaillant et de pointe et d'estoc,
Te va bientôt coucher par terre.

Déjà c'en est fait de l'armet,
Elle a saisi ton cimeterre,
Et malgré ta bravoure à ses lois te soumet,
Un croc en jambe achèvera l'affaire.

Ensuite elle veut arrêter le jurisconsulte, et son ordre est bien en règle; elle lui prouve bien et dûment qu'elle est dans son droit, comme le loup le prouve à l'agneau, en lui disant pour dernière conclusion qu'elle est la plus forte. Après avoir conduit le sévère magistrat au pied du dernier tribunal, elle revient prendre un gros chanoine; au chanoine qui a mission de sauver l'âme succède le médecin chargé de guérir le corps. Mais il paraît avoir bien des morts à se reprocher; car il recule tant soit peu devant la route qu'il a fait suivre à d'autres. La Mort est plus insensible à ses plaintes qu'à celles de ses prédécesseurs, et elle va droit son chemin sans s'inquiéter de sa résistance et se contente de lui donner ce dernier avis :

Disciple d'Hippocrate, Esculape nouveau,
Toi qui contre la mort inventas cent remèdes,
Il faut enfin que tu lui cèdes,
Elle va de ce pas te conduire au tombeau.

Apprends que de ton art la docte expérience
N'est que trop sujette au hasard,
Et que, malgré tes soins, tes drogues, ta science,
Il faut toujours mourir où plus tôt ou plus tard !

Maintenant c'est un gentilhomme qu'elle tire, et il faut avouer qu'elle tire vigoureusement des deux bras sans respect pour son nom, sans réserve pour son rang; elle lui dit cette vieille maxime, qui a été répétée tant de fois :

Sachez qu'un gentilhomme ainsi que le vulgaire
Doit par le même sort quitter cet univers,
Avoir un même ciel ou les mêmes enfers,
Être mis dans la même terre,
Et rongé par les mêmes vers.

Ici c'est une femme qui tient un miroir et que la Mort emmène sans pouvoir lui faire détourner les yeux de la glace où elle se mire; elle lui dit ce que Hamlet dit en tenant le crâne d'Yorick, sentence que le poète a empruntée au peintre :

Voyez cette beauté dans sa faiblesse extrême,
Lorsque amoureuse d'elle-même
Et sans se lasser de se voir
Elle va consulter cette glace fidèle,

Afin d'obliger son miroir
A lui dire cent fois qu'elle est aimable et belle ;
Je n'ai qu'à me montrer pour la remplir d'effroi :
D'abord son sang se glace et ses roses pâlissent,
Ses yeux s'enfoncent, s'obscurcissent,
Elle devient semblable à moi.

Il faut cependant s'arrêter de temps en temps pour reconnaître, au milieu de ce burlesque terrible, de ce bouffon railleur, de cette simplicité de formes, de cette naïveté d'expressions, une vérité étonnante, une poésie admirable : cette tête de mort qui n'est jamais la même, qui selon sa victime devient railleuse ou vengeresse, cette bouche qui tantôt rit et tantôt grince, ces yeux creux tantôt ternes, tantôt flamboyants, tout cela, jusqu'au costume burlesque que la Mort prend pour quelques-uns des trépassés, tout cela, disons-nous, est empreint de cette belle poésie allemande si puissante et si vraie.

A chaque groupe la physionomie de la Mort est bien celle de la déité fatale qui n'a ni oreilles pour entendre, ni cœur dans son

froid squelette pour plaindre, qui oublie ceux qui l'appellent pour aller à ceux qui ne l'attendent pas, dont la main osseuse veut des fleurs à effeuiller, d'heureuses et belles existences à détruire, des cœurs jeunes et aimants à dessécher, et qui, comme dans le tableau, passe sans les écouter sur les souffrances qui pleurent pour aller frapper de toute sa force à la porte des heureux qui chantent.

Après la femme vient le marchand, dont la Mort prend les balances et l'argent; puis la nonne, qui marche plus résignée que les autres, les yeux portés vers la terre, qui sera sa tombe, et les mains croisées sur son cœur, où Dieu mit la foi.

Ensuite, la Mort, qui s'est faite boiteuse, soutient un boiteux, qui l'accueille comme une amie, et de lui va à un ermite. Cette fois elle s'est attachée au ventre une lanterne allumée sur laquelle elle frappe avec deux os comme sur un tambour :

Voici le noir flambeau qui consume le monde,
Il n'est point d'habitant sur la terre et sur l'onde

Qui puisse en soutenir l'ardeur,
Je suis l'ange exterminateur.
Si chez les potentats il n'est point de barrière
Capable d'arrêter mes pas,
Qui pourra garantir de ma main sanguinaire
Le pauvre frère Nicolas ?

Là c'est un jeune homme qu'elle arrache à la vie malgré ses larmes et son repentir, sa jeunesse et son bonheur, A côté c'est un usurier qu'elle étrangle malgré son or et à qui elle dit :

Je vais de cette main t'apprendre à quitter prise ;
Mais avant qu'au tombeau ton corps soit étendu,
Fais-y graver pour ta devise :
En trop gagnant, j'ai tout perdu.

Plus loin elle pousse une jeune fille par les épaules ; elle y met tous les sarcasmes de l'ironie, toute la volonté de la vengeance.

Après elle, c'est un musicien qu'elle conduit en lui jouant du violon ; puis un héraut, puis un maire, puis un bourreau ; et toujours cette même tête ironique, cette même physionomie moqueuse.

La voici maintenant qui court en faisant sonner des grelots d'une main et tenant un bouffon de l'autre, et la danse continue, inexorable et éternelle, tantôt avec un mercier à qui elle prend sa marchandise, tantôt avec un aveugle à qui elle coupe la laisse de son chien. Pour lui elle a couvert ce qu'elle laisse voir aux autres.

Ici c'est avec un juif dont elle a tiré la barbe et dont elle jette l'argent, et à qui elle conseille pour son bien éternel de reconnaître Jésus comme roi de Sion.

Là c'est avec un païen; puis enfin avec un gros et gras cuisinier, bien rebondi, bien joufflu, qu'elle semble emmener avec satisfaction et dont elle énumère les qualités comme des raisons de sa mort:

Voici Mignot en son vivant,
Petit ivrogne et gros gourmand;
Il paraît que le camarade
N'est ni trop vieux, ni bien malade,
Il est gras et dodu, bref il est ragoûtant.
Je vais essayer à l'instant,

De le mettre en capitolade ;
Un tel mets pour les vers ne sera pas trop fade,
Quoique sans assaisonnement :
Je gage qu'à leur goût il sera si friand
Qu'ils le mangeront sans salade.

Après le cuisinier elle entraîne un pauvre paysan, et lui dit la fable de La Fontaine : *La Mort et le Paysan*. Le paysan du peintre ne paraît guère plus décidé que celui du poète.

Puis enfin Holbein, ou l'auteur inconnu, a terminé la danse par le peintre, il s'est naturellement fait la plus belle part. On sait que la modestie n'est pas la qualité dominante des grands hommes. Et quand la Mort vient l'avertir qu'il faut faire comme les autres, qu'il faut jeter sa palette et ses pinceaux et la suivre, il lui répond avec calme :

Sachant que toute créature,
Esclave de la vanité,
N'est aux yeux du Seigneur qu'une ombre, une peinture,
A peu près sans réalité,
Je suis plus que content de changer de nature,
De passer par la pourriture

Pour jouir dans l'éternité
De la félicité future.
Viens, divin ouvrier, graver sur mon visage
Les traits vivants de son image,
Et me rendre un portrait de la divinité.

Enfin la Mort fait suivre le mari par la femme, qui est aussi calme et aussi résignée que lui. Ainsi finit cette danse des morts qui a commencé au pape et qui a fini au peintre, et qui comprend, entre ces deux hommes, tous les rangs et toutes les positions, depuis le roi jusqu'au paysan, depuis l'empereur jusqu'au cuisinier. Le peintre a oublié le poète, c'est peut-être sous le prétexte que la poésie n'est qu'une peinture:

Ut pictura poesis.

Frédéric Zucchero, qui se trouvait à Londres en 1574, long-temps après la mort d'Holbein, arrivée en 1554, éleva le mérite du peintre jusqu'à l'égaler à Raphaël.

Quoique ce soit une exagération un peu forte, il faut cependant reconnaître à Holbein les qualités essentielles qui font un grand

peinrte : toute l'habileté de l'exécution, toute la poésie de la pensée, toute la connaissance de la couleur.

Outre les tableaux que nous venons de nommer, Holbein a fait plusieurs ouvrages pour les graveurs en cuivre et en bois, pour les orfévres et les antiquaires. Il peignait de la main gauche, et dessinait à la pointe d'argent et à la plume. Il dut le talent de peindre à la gouache à un peintre habile, nommé Luca, dont il fit la connaissance à Londres, mais qu'il eut bien vite surpassé.

Enfin, en 1554, comme nous l'avons dit plus haut, il mourut à Londres de la peste.

ANGE GADDI.

Cet Ange Gaddi est le même dont Vasari déplore si lamentablement l'abjuration artistique: petit-fils de Gaddo Gaddi, qui lui avait laissé avec ses outils le secret de la mosaïque; fils de Thaddée Gaddi, qui voyait en lui un de ses meilleurs élèves et un de ses plus dignes successeurs; ange Gaddi à l'âge de 35 ans se dégoûte de la peinture, où sa Résurrection de Lazare lui a conquis une des premières places; ouvre une boutique à Venise, acquiert d'énormes richesses, et meurt à 63 ans après avoir troqué le passé artistique de ses ancêtres contre l'avenir commercial qu'il laisse à ses enfants.

On comprend qu'avec cette disposition d'esprit Ange Gaddi ne pouvait arrêter la décadence dans laquelle la peinture du quatorzième siècle commençait à tomber. Déjà son père, Thaddée Gaddi, plus coloriste que Giotto, mais moins dessinateur et surtout moins penseur que lui, avait eu peine à la maintenir à la hauteur où son maître et parrain bien-aimé l'avait laissée en mourant; et Ange Gaddi, qui sans doute connaissait sa faiblesse, ne prit pas même la peine de lutter.

En effet, quoiqu'on reconnaisse dans *l'Annonciation* l'école de Giotto, ce tableau n'a pas l'allure magistrale des œuvres de ce grand peintre: l'ange est gracieux, il est vrai, mais il manque quelque peu d'expression et de sentiment; quant à la Vierge, elle est maniérée, ses bras sont visiblement trop courts, enfin les plis de sa robe sont maigres, et nulle part sous cette robe on ne sent les formes qu'elle recouvre.

Ange Gaddi laissa à ses enfants plus de cinquante mille florins d'or; aussi le firent-

ils enterrer en grande pompe dans le tombeau qu'il avait fait construire en 1387 dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle.

Quant à son portrait, si l'on en croit Vasari, on le retrouvait peint par lui-même dans la chapelle des Alberti à l'église de Santa-Croce: il s'était représenté de profil, avec un peu de barbe, et un chaperon rose, dans le tableau de l'empereur Héraclius portant sa croix.

La *Présentation au temple*, sur bois, doit être du premier temps d'Ange Gaddi, alors que, tout chaud encore des traditions de ses ancêtres, il essayait de se soutenir à la hauteur paternelle; il reproduisit, ainsi que l'indique son titre, la Présentation de Jésus au temple. Siméon porte l'Enfant divin, le présente au prêtre, et procède solennellement à la cérémonie de la purification; tandis que la Vierge, avec une sollicitude toute maternelle, ne peut cacher la petite main de son fils, et que près d'elle saint Joseph, qui l'accompagne, porte les tourterelles symboliques.

Les figures sont belles et ne manquent pas d'expression ; mais déjà Giotto a passé par le chemin que suit Ange Gaddi, il l'a rendu difficile à l'endroit de ses successeurs.

Cependant il est juste de dire qu'il y a dans tout l'ensemble de la composition un sentiment religieux qui fait passer sur les deux défauts du tableau, et qui le classe parmi les œuvres remarquables du milieu du quatorzième siècle.

L'*Adoration des bergers*. « Or il arriva en ces jours-là qu'un édit fut publié de la part de César Auguste, portant que tout le monde fût enregistré.

» Ainsi tous allaient pour être mis par écrit chacun dans sa ville.

» Et Joseph monta aussi de Galilée en Judée, savoir de la ville de Nazareth en la cité de David appelée Béthléem ; à cause qu'il était de la maison et de la famille de David,

» Pour être enregistré avec Marie, la femme

qui lui avait été fiancée, laquelle était enceinte.

» Et il arriva, comme ils étaient là, que son terme pour accoucher fut accompli.

» Et elle mit au monde son fils premier-né, et l'emmaillotta, et le coucha dans une crèche, à cause qu'il n'y avait pas de place pour eux dans l'hôtellerie.

» Or il y avait dans ces quartiers-là des bergers couchant aux champs et gardant leurs troupeaux dans les veilles de la nuit.

» Et voici que l'ange du Seigneur survint vers eux, et la clarté du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une fort grande peur.

» Mais l'ange leur dit: N'ayez point de peur; je vous annonce un grand sujet de joie, qui sera tel pour tout le peuple.

» C'est qu'aujourd'hui dans la cité de David vous est né le Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur.

» Et c'est ici la marque à laquelle vous le

reconnaîtrez, c'est que vous trouverez le petit enfant emmaillotté et couché dans une crèche.

» Et aussitôt, avec l'ange, on entendit toute l'armée céleste louant Dieu et disant:

» Gloire soit à Dieu dans les lieux très-hauts, que la paix soit sur la terre et la bonne volonté dans les hommes.

» Et il arriva que les bergers dirent entre eux: Allons donc jusqu'à Bethléem, et voyons cette chose qui est arrivée et que le Seigneur nous a découverte.

» Ils allèrent donc à grande hâte, et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le petit enfant couché dans la crèche. »

C'est cette scène sublime de simplicité sous la plume de saint Luc, qu'Ange Gaddi a entrepris à son tour de raconter avec le pinceau.

Deux bergers conduits par deux anges sont en adoration devant l'enfant Jésus, tandis qu'un troisième ange va réveiller un troi-

sième berger gardant son troupeau sur une hauteur.

Ce tableau, peint à la détrempe, appartient entièrement à l'école religieuse de Giotto.

L'*Adoration des mages.* Peu de sujets ont été plus souvent répétés par le pinceau que l'adoration des mages.

C'est qu'aussi peu de sujets offrent un aussi merveilleux champ à la peinture.

Que faut-il à un grand peintre pour faire un grand tableau ? l'harmonie dans la composition, les contrastes dans les personnages, la variété dans les couleurs.

Or quoi de plus harmonieux, de plus contrastant et de plus coloré qu'une belle Vierge tenant un bel enfant dans ses bras, ayant derrière elle un grand vieillard calme et simple, tandis qu'à ses pieds trois rois s'inclinent chargés de présents, et accompagnés de leur suite ?

Aussi, de Gaddi à Rubens, et de Rubens à nous, combien d'Adoration des mages !

Au reste il ne faut pas confondre Ange Gaddi avec Thaddée Gaddi. On ne trouverait pas dans le cœur du second la même croyance que dans celle du premier, de même qu'on ne trouverait pas dans le fils le talent du père. Thaddée Gaddi était un homme d'art, Ange Gaddi était un homme d'argent.

Un tableau d'Ange Gaddi n'en est pas moins de nos jours une chose extrêmement précieuse pour l'histoire de la peinture.

ANTOINE POLLAIOLO.

Deux *Histoires d'Hercule.* Ces deux sujets sont Hercule et l'Hydre, Hercule et Cacus.

« Dans le palais des Médicis (dit Vasari), Antoine Pollaiolo exécuta trois tableaux dont chacun, haut de cinq brasses, contient un sujet tiré de l'histoire d'Hercule : le premier représente Antée expirant entre les bras d'Hercule, qui, les dents serrées, les muscles et les nerfs tendus, réunit tous ses efforts pour étouffer son ennemi ; le second montre Hercule pressant sous son genou le lion de Némée et déchirant de ses deux mains la gueule

de ce terrible animal, qui, en se défendant lui laboure profondément les bras avec ses griffes. Hercule tuant l'Hydre de Lerne forme le sujet du troisième tableau, qui est véritablement merveilleux : le serpent surtout est d'un coloris si vif et si vrai, que l'on n'aurait pu rien faire de mieux ; le venin et le feu qui jaillissent des yeux et de la gueule du monstre furieux sont rendus avec un art qui mérite tous nos éloges. »

Malheureusement ces grands tableaux furent brûlés, et il ne reste à la Galerie, de ces trois ouvrages (que pour leur temps Vasari regardait comme des chefs-d'œuvre), que deux esquisses de petite dimension.

Et ce qui doit surtout faire le mérite de ces deux tableaux, c'est que, pour les exécuter, Antoine Pollaiolo (peintre essentiellement chrétien), sortait entièrement de sa composition et de sa forme ordinaire : aussi les membres d'Hercule, quoique fortement accentués, appartiennent-ils encore bien plutôt à la peinture ascétique du moyen

âge, qu'à l'imitation de la vigoureuse antiquité.

Ces deux petits tableaux (ce qui ajoute encore à leur mérite), sont de la main seule d'Antoine Pollaiolo.

LE PRIMATICE.

Il y avait huit ans que le duc de Mantoue avait envoyé au roi François I^er^, qui lui demandait un artiste à la fois peintre et stucateur, — Francesco Primaticio de la noble famille des Primatices, quand un matin le roi le fit appeler à Fontainebleau.

—Messer, lui dit-il, nous aurons à recevoir bientôt ici l'empereur Charles-Quint, qui traverse notre France pour aller punir les Gantois. Il faut que notre hôte impérial emporte un beau souvenir de l'hospitalité que

lui aura offerte François Ier. Nous voulons que son entrée dans le château ressemble à un triomphe. Puisez à pleines mains dans nos coffres, messer, et ordonnez-nous des fêtes splendides; j'ai été trop bien reçu à Pavie par l'empereur pour ne le pas bien recevoir à Fontainebleau.

Le Primatice se mit aussitôt à l'œuvre, car c'était un homme d'imagination et de goût; et quand l'empereur arriva à Fontainebleau, il dut être ébloui de cette magnificence et de cette grandeur qui semblaient lui promettre l'exécution du traité de Madrid. Après avoir été reçu à Bayonne par les deux fils du roi, le dauphin et le duc d'Orléans, il fut accueilli à son arrivée sur la lisière de la forêt de Fontainebleau, du côté de Nemours, par l'élite de la noblesse française: un cortége grotesqu de dieux et le déesses conduisit l'empereur jusqu'au château sous un arc de triomphe orné de peintures allégoriques faites par Primaticio, et là il reçut l'accolade de son royal prisonnier et les fêtes commencèrent.

Dans une des allées de la forêt, Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, se promenait auprès de François I^er^ et lui disait :

— Savez-vous, sire, que vous êtes un prince ou bien magnifique ou bien rusé, et qu'on ne peut offrir à son prisonnier une prison plus somptueuse !

— Que veut dire notre belle duchesse ? répondit le roi.

— Elle veut dire, reprit madame d'Étampes, que, puisque l'empereur a bien retenu le roi jusqu'à ce qu'il eût signé le traité de Madrid, le roi devrait bien à son tour retenir l'empereur jusqu'à ce qu'il ait révoqué le traité qui déshonore la France.

— Et qui a dit à notre belle duchesse que nous fussions dans les mêmes intentions en France qu'en Espagne, et que ce traité s'accomplirait ? Les promesses faites sur la terre où l'on est prisonnier s'oublient vite quand on remet le pied sur celle où l'on est roi. Et c'est en Espagne que cette promesse fut faite : j'ai oublié.

Et le roi et la royale favorite continuèrent leur promenade ; mais la conversation changea sans doute : car ils se parlaient bien bas quand ils trouvèrent dans cette même allée l'empereur Charles-Quint.

— Mon frère, je suis ébloui de cette magnificence, dit l'empereur, et je remercie les Gantois de s'être révoltés.

— Mais peut-être, reprit le roi en riant, les Gantois pourraient bien me remercier à mon tour, si je suivais certain conseil que vient de me donner une jolie bouche.

— Et quel est ce conseil ?

— De garder Votre Majesté en France.

— C'est un conseil qu'il faut suivre, sire, si vous le trouvez bon, reprit l'empereur en regardant madame d'Étampes.

Puis le soir Charles-Quint, ayant réfléchi que le conseil donné par la maîtresse du roi pourrait bien être suivi, voulut empêcher madame d'Étampes de tourner sa politique contre lui ; et au moment de se mettre à table,

il laissa tomber en se lavant les mains un anneau de grand prix aux pieds de la duchesse. Elle le ramassa et le présenta à l'empereur, qui lui dit:

— Je vois bien, madame, que cet anneau veut changer de maître, et je ne veux le reprendre; il est en trop belles mains.

La politique de diamants vaut mieux que celle des conseils, car Charles-Quint partit et madame d'Étampes faillit perdre la France.

Madame d'Étampes était la favorite du roi et le Primatice le favori de madame d'Étampes. Cette protection qu'elle lui avait toujours accordée s'augmenta encore quand la nuit suivante arriva à Paris Benvenuto Cellini, qui encourut à l'instant même la disgrâce de la royale maîtresse. Le Primatice avait trouvé le Rosso en arrivant en France et il le détestait.

Benvenuto avait trouvé Primatice et voilà qu'il le détestait aussi. Seulement le ciseleur

était un de ces hommes qu'on peut rompre, mais qui ne plient pas ; fort de son talent et de l'amitié du roi, il se souciait peu de la faveur de Primaticio et de la haine de la duchesse. Il avait été présenté à François I^er^ à Fontainebleau ; et quoique la duchesse eût daigné l'accueillir favorablement, il lui avait plu un jour, dans ses coquetteries de favorite royale, de faire faire antichambre toute une journée au ciseleur. Celui-ci ne lui avait pas pardonné de l'avoir fait attendre, et elle ne lui avait pas pardonné de n'avoir pas attendu encore. De là cette grande haine dans laquelle se trouve mêlé Primatice, comme l'instrument de madame d'Étampes.

Le roi avait commandé à Benvenuto les dessins d'une grande fontaine qu'il voulait faire faire à Fontainebleau. Les dessins avaient été apportés et montrés au roi, qui les avait trouvés beaux ; mais le roi voyait un peu par lui-même et beaucoup par madame d'Étampes, et il avait plu à sa maîtresse dans sa haine minutieuse de faire perdre à l'orfévre la commande royale, et de la faire

donner à son favori Primaticio. Et le roi qui, sans doute dans le moment où elle le lui demandait, n'avait rien à lui refuser, accorda tout ce qu'elle voulut.

Nous l'avons dit, Benvenuto était un de ces hommes qui chargent toujours leur épée ou leur poignard de vider les querelles. C'est plus dangereux, mais c'est plus expéditif. Et lorsqu'un jour le trésorier de la favorite, à qui François I^er^ avait recommandé l'orfévre florentin, eut prévenu Cellini de ce qui se passait, celui-ci prit ses armes et s'en alla à Fontainebleau, où se trouvaient Primaticio et le roi. Ceci se passait en l'an 1543, trois ans après l'arrivée de Benvenuto; et l'on pouvait voir à la manière dont il entendait se faire restituer sa commande, qu'il était sûr que la protection de François I^er^ excuserait les moyens dont il se serait servi. Il partit donc; arrivé à la résidence royale, avant de se rendre chez le protecteur, il alla droit au rival. Il trouva Primaticio travaillant dans son atélier. A son arrivée le peintre bolonais se leva et vint à lui avec force com-

pliments, lui demandant quelle affaire l'amenait, et ordonnant qu'on apportât à boire, comme doivent le faire deux amis.

Il était pourtant facile de lire sur la physionomie de l'orfévre que ce n'était pas une visite d'amitié qu'il venait lui faire, mais que c'était quelque affaire importante et grave qui l'avait amené chez lui; aussi à l'ordre que donna Primatice, Benvenuto répondit:

— C'est inutile, messer, nous boirons peut-être après, mais certes pas avant ce que j'ai à vous dire.

Puis il s'assit; et fixant un regard sévère sur Primatice, il continua:

— Voilà trois ans que je suis en France, et depuis trois ans la protection, je dirai même l'amitié du roi François Ier, ne s'est pas démentie un seul instant pour moi, et cependant j'ai près de ce protecteur une puissante ennemie, et vous le savez mieux que moi, messer Francesco, puisque c'est vous qu'elle a choisi pour auxiliaire.

— Je ne vous comprends pas, interrompit Primaticio.

— Eh bien ! entendez et vous allez comprendre, reprit Cellini. Il y a quelques mois le roi m'a commandé des dessins pour une fontaine qu'il doit me faire faire à Fontainebleau. Il y a huit jours vous avez obtenu par les intrigues de madame d'Étampes la même commande que moi ; et comme après tout, vous auriez pu ignorer que c'est à moi le premier qu'ont été demandés les dessins, je suis venu vous trouver comme un homme d'honneur doit le faire vis-à-vis d'un honnête homme, et vous dire : Restituez-moi ce qui m'appartient.

— J'ai reçu cette commande du roi François Ier, répondit le Primatice, et je ne la rendrais qu'à lui, si son plaisir est de me la reprendre.

— Écoutez, messer Francesco, dit Cellini se contenant encore, je comprends ce que vous me dites, mais il y a un moyen honorable et noble de nous satisfaire. Le roi nous

a commandé à tous deux la même chose, faisons tous deux nos dessins, portons-les-lui sans rien dire, et si ce sont les vôtres qu'il préfère je m'inclinerai comme devant mon maître. Nous sommes tous les deux devenus les sujets du roi de France pour ainsi dire, c'est près de lui que nous avons trouvé la protection et la fortune que peut-être nous n'eussions jamais eue, vous à Mantoue, moi à Florence. Ce que je vous propose ne peut que le satisfaire doublement. C'est une noble lutte d'art et de talent, acceptez-la.

— Non pas, je la refuse, reprit Francesco, car je ne sais pas pourquoi, ayant reçu cet honneur de la bonté du roi, il me faudrait encore lutter avec vous pour le conserver. C'est mon bien, je le garde. Vous avez douze statues à faire pour Sa Majesté, tous les jours il vous donne de nouveaux travaux et de nouvelles preuves d'admiration et d'estime. Moi, j'accepte le peu qu'il me donne sans envier ce que vous avez. Nous ne pouvons tous deux que le remercier du partage de ses faveurs; et comme je ne vous dispute pas vos

travaux, je ne sais pas pourquoi vous viendriez me disputer les miens.

— C'est bien, messer, reprit Cellini en se levant. J'avais cru pouvoir m'adresser à votre loyauté, je me suis trompé. C'est par la force qu'il faut vous reprendre ce que vous avez obtenu par la ruse. C'est bien, on vous le reprendra. Vous êtes l'arme dont se sert la duchesse contre moi, et vous vous croyez à couvert sous sa protection; mais prenez garde, messer, je ne puis pas toucher la main, mais je puis briser l'arme. Je vous le dis donc pour la dernière fois, cette commande ne vous appartient pas; et si vous dites un mot, je vous tue comme un chien, coûte que coûte.

— Tant que j'agirai selon ma conscience, dit le Bolonais, je n'aurai rien à craindre. Et il se leva à son tour.

— C'est bien, mais prenez garde! dit Cellini en jetant un dernier regard de colère et de menace à son rival, et il sortit.

Benvenuto avait raison, la haine seule de

madame d'Étampes lui avait fait enlever cette faveur du roi; mais disons-le, c'était elle qui avait fait appeler le Primatice; c'était elle qui avait intrigué près du roi; c'était elle enfin, qui avait tout fait, et le Bolonais se serait attiré sa disgrâce, s'il n'eût pas embrassé sa cause. Et quoique c'eût été chose loyale de ne pas accepter ce qui avait été promis à un autre, il avait compris qu'en n'obéissant pas à madame d'Étampes elle le perdrait, et il aimait mieux encore une haine avec un homme qu'avec la favorite d'un roi.

Du reste, le Primatice était à Paris depuis plus long-temps que Benvenuto; car c'était en 1531, à l'époque où il travaillait avec Jules Romain au Palais, que le duc de Mantoue l'avait envoyé à François Ier; et si le roi n'avait pas pour lui toute l'affection qu'il avait pour Benvenuto Cellini, il avait du moins pour son talent toute l'estime qu'il méritait; car, nous l'avons dit, c'était un homme de goût et d'imagination que messer Francesco Primaticio, et outre les deux frises en stuc qu'il exécuta à Mantoue, sous

les ordres de Jules Romain, il avait déjà fait de fort belles choses étant élève d'Innocenzio da Imola et de Raminghi. En arrivant à Paris il avait trouvé le Rosso en faveur auprès du roi, et, à partir de ce jour, s'était déclarée cette jalousie dominante chez lui. Mais il était tombé plus tard sur un rude adversaire, et Benvenuto Cellini, le fier ciseleur florentin, n'était pas homme à quitter la partie de sitôt. Primaticio l'avait fort bien compris, et tout en voulant conserver la protection de madame d'Étampes, il n'eût pas été fâché d'éviter la colère du ciseleur; car il le connaissait pour un homme violent et déterminé, capable de le tuer comme il le lui avait dit. Alors il imagina un moyen de concilier tout en quittant la France, et il demanda à François Ier de l'envoyer à Rome mouler des antiques. Le roi, qui n'ignorait pas toutes ces querelles d'artistes, pensa qu'il ferait naturellement tomber toutes ces querelles en éloignant celui qui en était la cause. Madame d'Étampes, qui voyait encore là-dedans le moyen de nuire à Benvenuto en lui opposant les chefs-d'œuvre de l'antiquité,

appuya la demande du peintre bolonais, qui partit enfin pour Rome et laissa, par son départ, à Cellini le travail qu'il lui avait enlevé.

Pendant que Francesco était à Rome, le Rosso mourut; et Cellini, resté seul en faveur auprès du roi, travaillait au Jupiter qu'il lui avait demandé. C'était à ce Jupiter, qui devait être la grande œuvre du ciseleur, que madame d'Étampes voulait opposer les modèles qu'allait rapporter le Primatice.

Ce dernier se trouve si souvent mêlé à la haine de la duchesse qu'à côté de sa vie on ne peut s'empêcher d'esquisser celle du Florentin, dont nous ne devons pas écrire une biographie particulière. Benvenuto travaillait donc sans relâche pour arriver avant son rival; et rien n'est curieux comme la fonte de ce Jupiter, qu'il fit au milieu de la fièvre et du délire de la maladie. Mais, si prompte qu'ait été l'exécution, le Primatice était déjà de retour quand elle fut terminée; et quelle

qu'ait été la cause de cette mission, il n'en rapporta pas moins les moules des plus beaux antiques.

À son retour il alla donc trouver le roi et lui dit :

— Sire, j'ai suivi les ordres que vous m'avez donnés et j'ai fait ce que j'ai pu pour les bien suivre; je vous rapporte cent vingt-cinq statues, un grand nombre de bustes antiques et les moules du Laocoon, de la Vénus de Médicis et de l'Ariane, enfin tout ce que j'ai trouvé de plus beau parmi les œuvres de nos grands maîtres.

— C'est bien, messer Francesco, dit François Ier; nous ferons jeter les trois derniers moules en bronze et nous les placerons dans notre jardin de Fontainebleau; quant aux autres...

— Quant aux autres, interrompit madame d'Étampes, qui était présente à l'entrevue du roi et du peintre, Votre Majesté devrait les faire placer dans la grande galerie de ce même château; ce sera un noble aréo-

page pour juger le Jupiter que Cellini doit y apporter.

— Et le triomphe n'en sera que plus grand pour notre orfévre! ajouta le roi, qui devinait l'intention de la duchesse. Quant à vous, Francesco, qui nous avez si bien et si loyalement servi comme artiste, et qui dotez notre France de tous les chefs-d'œuvre, nous voulons faire quelque chose pour vous; nous vous nommons intendant de nos bâtiments.

— Et comme Sa Majesté n'est pas généreuse à demi, reprit encore madame d'Étampes, elle vous donne aussi l'abbaye de Saint-Martin, qui est vacante.

— Remerciez la duchesse, qui nous a deviné, Francesco, et continuez à nous servir comme vous l'avez fait jusqu'ici.

Le Primatice fit disposer les statues dans la grande galerie de Fontainebleau comme le lui avait dit le roi, leur donnant les places les plus propres à les faire ressortir. Tout ce

qu'il rapportait était du reste un travail admirable; et n'ayant plus son premier rival, le Rosso, à combattre, il tournait toutes ses forces contre le dernier, Cellini. Quand celui-ci eut terminé son Jupiter, le roi lui fit dire de le faire transporter à Fontainebleau dans la galerie où se trouvaient les peintures du Rosso. Benvenuto obéit et arrive dans cette belle galerie, où il trouve les statues de bronze du Primatice qui étaient la reproduction des plus beaux antiques de Rome. Il comprit la ruse et devina encore les conseils de la favorite. Alors il fit adapter au piédestal de son Jupiter un socle avec quatre roulettes peu apparentes pour qu'il pût facilement tourner sur sa base, et il attendit. La haine de la duchesse ne s'était pas arrêtée là. C'était pendant une chasse que le roi devait venir au milieu du jour voir l'œuvre du Florentin, mais elle s'était bien gardée de le laisser venir; et pensant que le soir serait funeste à l'effet du travail de son ennemi, elle avait gardé le roi si bien que, la nuit étant déjà presque tombée, le pauvre orfévre attendait encore. Alors il alluma une torche au milieu de la foudre

que tenait Jupiter, et les rayons tombant de haut produisirent un effet merveilleux. Le roi arriva enfin avec madame d'Étampes, le Dauphin, la Dauphine, le roi de Navarre son beau-frère, madame Marguerite sa fille, et plusieurs grands seigneurs.

Dès que le roi entra, un des ouvriers du ciseleur poussa devant lui la statue, qui sembla vivante, et les statues antiques restèrent au fond.

— C'est admirable! s'écria le roi. Je n'aurais jamais cru que vous pussiez arriver à cette perfection, Benvenuto.

— Mais voyez donc les superbes figures antiques, dit madame d'Étampes. Nos pauvres sculpteurs modernes n'arriveront jamais à cette beauté, à cette puissance-là.

Et le roi s'avança suivi de son entourage, et, après avoir admiré, comme elles le méritaient, les statues rapportées par Primaticio, il en revint au Jupiter de Cellini et recommença ses éloges.

— Le jour peut-être, continua madame d'Étampes, la statue de Benvenuto, n'ayant plus les mêmes effets de lumière, perdra de sa beauté. Ce serait dommage vraiment, car le soir elle est fort belle; mais sans doute elle a quelque défaut caché; n'est-ce pas, maître Cellini? dit-elle en se tournant vers l'orfèvre, car vous l'avez couverte d'un voile.

— Parce que nous ne pouvons représenter les dieux, reprit Benvenuto, que sous les formes humaines, madame; mais, puisque vous le voulez...

Et il marcha vers la statue, qu'il découvrit entièrement.

— C'est fort beau, maître, dit vivement le roi, c'est fort beau, et vous aurez, je vous le jure, une récompense digne d'un pareil chef-d'œuvre.

Il triomphait encore une fois. Il se remit donc à son colosse de Mars que le Primatice lui avait tout à fait abandonné, et ce dernier

commença les grands travaux du château de Fontainebleau.

Là encore la jalousie se manifesta, mais sans aucune retenue, sans aucune pudeur. Au lieu de respecter les œuvres fort belles de son rival mort, il fit abattre la plupart des compositions du Rosso, et il commença ses peintures dans l'intérieur du château.

De son côté, nous l'avons dit, Benvenuto s'était remis à l'œuvre ; le colosse grandissait d'une façon fantastique, et ressemblait à l'effigie d'un Titan gigantesque. La tête du Mars était admirable. Benvenuto la laissait découverte par vanité et pour railler le Primatice, mais il courait des bruits sur le colosse : on prétendait qu'il était hanté par un démon que le peuple appelait le démon-bourreau. Et ce qui avait donné lieu à cette créance, c'est que, lorsque venait le soir, les yeux du Mars s'allumaient comme deux brasiers et que sa bouche semblait remuer.

Mais la plupart de ceux qui faisaient ces

conjectures n'osaient approcher de l'endroit et s'enfuyaient épouvantés. Enfin, quelques individus moins crédules ou moins peureux voulurent vérifier le fait. Mais si près qu'ils s'avancèrent, ils ne purent voir qu'une chose : c'était que les yeux remuaient bien véritablement; et ils s'en retournèrent en assurant qu'il y avait un esprit dans la statue. Charmant esprit enfermé lui-même dans un corps divin de jeune fille qui s'était sauvée de chez sa mère pour suivre un apprenti de Cellini, et cet apprenti, ne sachant où la cacher, l'avait mise dans la tête du dieu.

Pendant ce temps François Ier ne pouvait plus se donner aux arts comme auparavant, et c'était de tout autre chose qu'il était occupé. Charles-Quint menaçait de marcher sur Paris, que le roi voulait fortifier; et c'était encore à Benvenuto qu'il s'était adressé : mais, cette fois encore, madame d'Étampes s'était trouvée là pour empêcher les projets du ciseleur, et peut-être le diamant oublié en France était-il cause de cela. Benvenuto le savait, et peut-être il gardait le secret qu'il

avait surpris pour s'en faire une arme terrible contre la duchesse au jour où la lutte deviendrait plus acharnée. Un traité fut conclu avec Charles-Quint; mais François Ier, tranquille du côté de l'Espagne, fut forcé de se retourner du côté de l'Angleterre.

Un jour qu'il était venu se reposer à Paris de tous ses ennuis politiques, il vint voir Benvenuto et lui demanda s'il avait encore quelque merveille à lui montrer. Cellini le conduisit à son colosse, et quand le roi lui demanda ce qu'il pouvait faire pour lui :

— Je vais vous paraître bien ingrat, sire, lui dit l'orfèvre; mais je ne vous demande qu'une chose, c'est la permission de quitter la France. Il faut à l'artiste la solitude et le recueillement; je vis ici, vous le savez, au milieu des intrigues et des querelles. Il faut que je revoie pendant quelque temps ma patrie et retrouve mes souvenirs pour me rendre mes idées; et je demande à Votre Majesté la permission de la quitter pour revenir après et rester toujours en France.

— Je ne te laisserai partir que si tu me laisses un artiste de ta taille, répliqua le roi.

— Je laisse à Votre Majesté le Primatice, répondit Cellini.

— C'est vrai, répondit François Ier. Partez donc, maître Benvenuto, et jusqu'à ce que vous nous reveniez et nous consoliez de votre absence.

Le lendemain Benvenuto alla prendre congé de madame d'Étampes. Il aurait eu du regret de la quitter sans se venger un peu d'elle. Elle le reçut avec un sourire ironique et triomphant.

— Je n'ai pas voulu quitter la France, madame, lui dit Benvenuto, sans faire mes adieux à ma première protectrice, et j'ai pensé qu'au moment de mon départ elle oublierait mes fautes et sa colère. Je puis mourir où je suis né, madame, et ce serait un regret pour moi de mourir avec votre disgrâce.

— Vous devenez flatteur, maître, et qui donc a fait ce grand changement?

— Personne, madame, mais j'ai pensé qu'un jour je pourrais revenir en France, et qu'il me serait fatal de retrouver la même colère.

— Savez-vous si j'aurai encore le même pouvoir?

— Oh! vous avez, madame, un de ces pouvoirs qui ne périssent pas, à moins qu'on ne trahisse celui de qui on le tient.

— Que voulez-vous dire? répliqua la duchesse étonnée.

— Je veux dire, madame, que je suis venu vous offrir ce que vous avez déjà refusé, une babiole, comme vous appelez nos œuvres, et j'espère que vous permettrez au pauvre orfévre de laisser son offrande comme le riche empereur.

— C'est d'un travail exquis, interrompit la duchesse en rougissant; et bien sûr, maître Benvenuto, vous avez une fée pour marraine.

— C'est bien peu de chose, madame,

ajouta l'orfévre en souriant, et il faudrait mêler à cela quelque beau diamant; ce que j'aurais fait avec plaisir si j'avais comme Charles-Quint les mines des Indes.

— Et qu'a dit notre roi de votre brusque départ? interrompit encore Anne de Pisseleu.

— Et que dira madame la duchesse de mon retour? répliqua Cellini.

— Elle dira, maître, que Benvenuto veut dire dans sa langue Bienvenu, et que vous serez toujours bienvenu chez elle.

— Merci mille fois, madame, car sans ces dernières paroles je n'aurais jamais osé revoir la France.

Madame d'Étampes tendit la main à Cellini en signe de réconciliation, son ancien ennemi y posa ses lèvres et prit congé d'elle.

Quelques jours après, Benvenuto partit et ne revint jamais en France. Madame d'Étampes avait tenu parole.

Et maintenant qu'il pour jamais quitté la

France, oublions Benvenuto, laissons-le retourner à Florence, où il fait son Persée; se sauver à Venise, où il trouve le Titien; aller à Rome voir Michel-Ange, et revenir enfin à Florence, où il mourut en 1571.

Le Primatice resta donc seul à jouir de la faveur de François Ier, le roi artiste par excellence. Il continua ses travaux de Fontainebleau. La galerie d'Ulysse, qu'il exécuta entièrement, est un des plus beaux ouvrages du genre. La salle des Cent-Suisses, dont il avait fait les fresques, était une des belles choses que la France doive au Bolonais. C'est lui qui avait construit pour le cardinal de Lorraine le premier château de Meudon, conjointement avec Philibert Delorme.

En 1547, il perdit son royal protecteur; mais ce n'est pas lui, comme on l'a dit, qui donna le dessin du tombeau de François Ier à Saint-Denis, mais Philibert Delorme.

La faveur dont il avait joui sous François Ier se continua sous Henri II. Le Prima-

tice, qui devait voir quatre règnes, devait voir aussi les plus grands événements qui se soient passés en France, et les plus grands hommes qu'il y ait eu au monde. Après avoir assisté à la lutte de François Ier et de Charles-Quint, il devait voir mourir l'un comme un débauché, l'autre comme un moine.

Le fils, nous l'avons dit, continua au peintre bolonais la protection dont l'avait honoré le père. C'était lui qui dirigeait les arts en France, non-seulement comme peintre, mais comme architecte. Il donnait les plans et dessins de tous les ouvrages de sculpture, d'ornement, d'ameublement. Rien ne se faisait comme monument que le Primatice n'y touchât. Il faut reconnaître dans ses œuvres, quoiqu'un peu maniérées, un côté éminemment poétique. Ses figures sont savamment contrastées, son style est gracieux et léger, plein de noblesse et de grandiose, enfin c'était un cadeau digne d'un roi que le duc de Mantoue avait fait à François Ier. Étranger, comme on le pense bien, à toute la politique de cette époque, il voyait tous les événements

bizarres se suivre et se dérouler sous ses yeux, et il assista au tournoi où Montgomery accomplissait la prédiction faite en frappant mortellement Henri II.

La vie du Primatice, qui n'est rien par elle-même, devient intéressante par ceux de son époque qu'il voit naître, passer, mourir. En Italie il avait vu Michel-Ange, Raphaël, Bartolomeo et Benvenuto Cellini; en France le roi François Ier, si grand par sa chevalerie et ses amours; en Espagne Charles-Quint, le puissant empereur, et Ignace de Loyola, le premier jésuite; en Angleterre Henri VIII, le roi le plus marié qu'il y ait eu; en Allemagne et en Suisse Luther et Calvin, les deux réédificateurs. Deux ans après sa naissance, Christophe Colomb revenait du Nouveau-Monde; et dix ans avant sa mort, Marie Stuart quittait la France.

Car c'était une époque riche d'événements et puissante d'intérêt que celle de Charles-Quint et de François Ier, et c'était un siècle admirable à traverser que le seizième siècle. Le Primatice l'avait pris presqu'à sa naissance,

et, si Dieu lui eût donné deux ans de plus, il eût entendu les cris de la Saint-Barthélemy. Il continuait donc, impassible au milieu de ces haines publiques, n'ayant plus pour son compte de haines particulières, changeant de maître quand les rois changeaient et ne perdant rien de sa position. Fontainebleau avait grandi. Au milieu des peintures du Rosso dans la galerie de François I^er^, il avait jeté son tableau de Danaé comme un défi du peintre et comme une insulte à l'homme. Avec le Nicolo, son élève et son ami, il avait peint la galerie d'Ulysse, qui avait soixante-seize toises de long sur trois de large; elle était ornée de cinquante-huit tableaux mythologiques, auxquels avait encore travaillé le Nicolo. A tout cela se mêlaient des arabesques et des ornements d'or et de couleur. Cette galerie a été détruite depuis.

C'est encore à lui qu'il faut attribuer les fresques de la salle des Cent-Suisses.

Dans le premier tableau à droite on voit Cérès et quelques moissonneurs.

Dans le second, Vulcain forgeant des flèches à l'Amour par ordre de Vénus.

Au troisième, le Soleil accompagné des Quatre Saisons et des Heures. Sous des figures de femmes paraît le Zodiaque. Phaëton à ses pieds le supplie de lui donner son char à conduire.

Le quatrième représente la cabane de Philémon et Baucis, changée en temple pour les récompenser d'avoir reçu le maître du monde et son divin messager, et les habitants de Phrygie submergés pour avoir repoussé les hôtes célestes qui s'étaient présentés sous des figures humaines.

En face de ce tableau sont les noces de Thétis et Pélée, où la Discorde jette une pomme d'or pour semer la division parmi les dieux et les déesses, qui s'occupent en ce moment du petit Momus, leur bouffon, qui les fait rire.

Un sixième tableau représente les trois Grâces dansant dans une récréation des dieux.

Le septième se compose d'Apollon et des neuf Muses avec leurs attributs.

Bacchus au milieu de sa cour, environné de Satyres, de lions et de léopards, est représenté dans le huitième.

Les voûtes des croisées sont semées aussi de fresques.

A la première, Neptune, un Amour qui joue dans l'air, Bacchus avec des Naïades, Thétis, la déesse de la mer.

A la seconde, Jupiter sa foudre à la main, deux nautoniers au repos, Mars, un vieillard près d'un jeune homme, et Junon, la fière épouse de Jupiter.

A la troisième, le dieu Pan, Comus tenant un flambeau, l'Abondance, Esculape ayant à ses pieds une baguette où s'enroule un serpent, Cérès avec une couronne d'épis sur la tête et une corne d'abondance dans ses mains.

A la quatrième, Hercule couché, Caron avec Cerbère, à ses pieds un vieillard en-

dormi représentant le sommeil, Saturne, dieu du temps, et Déjanire tenant dans ses mains la tunique qui fit mourir Hercule son époux.

La cinquième représente Adonis se reposant, deux vieillards causant, un Amour qui joue dans l'air comme à la première croisée, un bon emblème de la Vigilance aux pieds d'une dormeuse; enfin, Minerve.

A la sixième sont peints Cupidon et Vénus, Narcisse, l'enlèvement de Ganymède, Bellone et Mars endormi.

A la suivante une Naïade qui joue dans l'eau. Amphion, le mari de Niobé, dont Diane et Apollon tuent les enfants. Vulcain tenant un filet. La Confiance sous la figure d'un jeune homme et d'un vieillard couchés sur une lionne.

A l'autre, Hébé avec une coupe à la main, entourée des coupes dans lesquelles elle donne à boire aux dieux; deux vieillards assis qui viennent de prendre une résolution; Janus, le roi aux deux faces; des Nymphes et des

Naïades, Bacchus environné de vases et de raisins.

Cybèle représentant la terre sous la forme d'une femme ayant un château-fort sur la tête, Mars et Vénus, Hyménée, Cupidon et un Amour qui dorment près d'une Nymphe en pleurs, et Saturne endormi forment la neuvième croisée.

Enfin la dixième croisée est composée de Flore, Morphée avec le Sommeil couché à côté de lui au milieu des pavots, Jupiter sur son trône, l'Hiver sous la figure de deux vieillards, et Vulcain couché près de son fourneau.

Aux deux côtés de la cheminée se trouvent encore deux tableaux. L'un représente François Ier tuant un sanglier, c'est celui de droite; l'autre est un condamné qui pour obtenir sa grâce combat un loup-cervier, c'est celui de gauche. Au-dessous de ce dernier est une Diane au repos, qui n'est autre que la rivale de madame d'Étampes, Diane de Poitiers. Enfin dans le fond de la salle est un grand tableau peint à fresque et représentant tous les

instruments de musique connus de ce temps.

Toutes ces peintures sont du Primatice ou du moins il a travaillé à toutes et en a fourni les dessins. Nous l'avons dit: malgré le côté un peu maniéré de ces compositions elles sont empreintes de vigueur et de grandiose, et la salle des Cent-Suisses, ou de Henri II, est la plus belle qui soit peut-être au monde.

Ces travaux n'étaient pas encore terminés quand mourut Henri II. François II, qui lui succéda, laissa, comme son prédécesseur, l'intendance de ses bâtiments au peintre bolonais, qui, comblé de richesses, vivait en grand seigneur.

Il devait voir encore passer ce règne comme il avait vu passer les deux autres, et devait voir l'heureuse fiancée de François II, Marie Stuart, prendre à Paris une couronne de reine, et la voir repartir quelques mois après pour aller prendre en Angleterre sa couronne de martyre. Veuve de dix-neuf ans, qui, en sortant du deuil de sa mère, passa au deuil de son époux; reine poétique, qui envoya dans un dernier adieu à la France, où elle

laissa le corps de son époux, ces vers tristes et mélancoliques ;

Adieu plaisant pays de France,
O ma patrie
La plus chérie
Qui as nourri ma jeune enfance !
Adieu France, adieu mes beaux jours,
La nef qui disjoint nos amours,
N'a eu de moi que la moitié,
Une part te reste, elle est tienne;
Je la fie à ton amitié
Pour que de l'autre il te souvienne.

Quand le roi fut mort la reine-mère commanda à Primaticio le tombeau de Henri II au milieu d'une chapelle, et aux quatre façades les tombeaux de ses fils, et orna, en outre, cette chapelle d'une quantité de bas-reliefs, de statues et de bronzes. C'est une des œuvres les plus grandes et les plus belles que le peintre-sculpteur ait laissées à la France.

A cette époque Primaticio était âgé de soixante-dix ans, il avait vu mourir tous les artistes qui l'environnaient, excepté Benvenuto.

A François II succéda Charles IX, et ce

fut le dernier roi que vit notre peintre jusqu'en 1570, époque à laquelle il mourut à son tour, âgé de quatre-vingts ans.

La France a conservé de lui deux tableaux : l'un, Scipion rendant à Allutius son épouse ; l'autre, une composition allégorique dont on ignore le sujet. Le Louvre possède encore six dessins de lui, dont quatre avaient été exécutés dans le château de Fontainebleau.

Deux ans plus tard, son dernier rival, Jean Goujon, mourut tué d'un coup d'arquebuse le 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy.

CORNEILLE BEGA.

Corneille Bega vécut à Harleim et fut l'élève de Van-Ostade. Son père se nommait Pierre Begeyn ; mais quelques folies de jeunesse l'ayant fait chasser de chez son père, il prit le nom de Bega, pour que le scandale de ces folies ne retombât point sur sa famille. Ce fut donc sous le nom de Bega qu'il devint célèbre.

Sa vie fut courte et peu accidentée, se partagea entre l'amour et l'art. Lors de la peste de Harlem, il se trouvait près de sa maîtresse, attaquée de cette maladie : tout le monde

avait abandonné la pauvre femme ; lui seul resta près d'elle, fut atteint du même mal qu'elle, et mourut le lendemain du jour où elle était morte, le 27 août 1664.

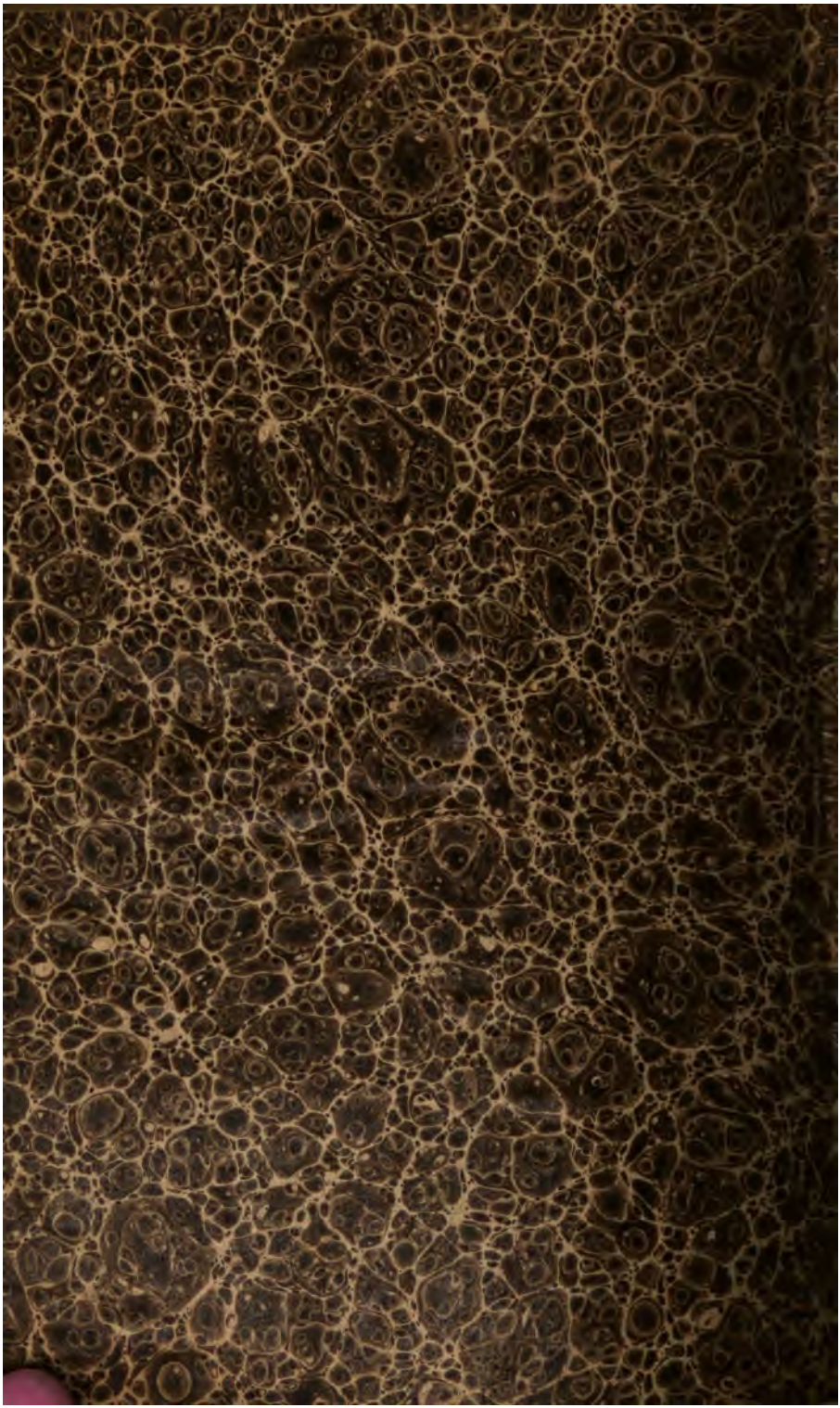
Les deux tableaux de Bega que possède la Galerie de Florence portent la date de 1664, et ont par conséquent été achevés l'année même de sa mort. Ces deux tableaux, peints sur bois, représentent un Homme et une Femme jouant du luth. A cette époque, Bega, pour vouloir être plus grand qu'il n'avait été, perdait quelque peu de sa valeur : pour donner à ses figures plus d'expression et de grâce, il était tombé dans l'affectation ; et, à force de chercher l'union des couleurs et le charme des détails, il était tombé dans la monotonie et dans le précieux ; enfin, à force de chercher le fini, il était tombé dans la sécheresse.

Cela n'empêche point que les tableaux de Bega n'aient une valeur que leur rareté rend plus grande encore.

FIN.

TABLE DES ARTICLES.

Raphaël Sanzio d'Urbin 1
André del Sarto. 81
Jacques de Pontormo. 187
Jean-Antoine Sogliani 191
Frère Philippe Lippi 193
François Miéris. 199
Guérard Berck-Heyden. 203
Alexandre Botticelli. 213
Jean Holbein. 225
Ange Gaddi 257
Le Primatice. 269
Corneille Bega.. 305

OXFORD · TAYLOR INST.

56070942